33me ANNÉE N° 275 (1946)

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

LAUTREAMONT

n'a pas cent ans

... né à Montevideo, l'an mil huit cent quarante-six et le quatre avril, tel l'état-civil nous le livrerait. Lautréamont centenaire ? Faisons bonne garde. Par une chance qui est une sorte de justice, aucun portrait de Ducasse n'a pu passer jusqu'à nous les portes de la postérité. Par les textes de quelques écrivains ici groupés, nous voulons au contraire que se multiplient les images spirituelles du comte, selon les angles de chacun. Il ne s'agit pas de commémorer un centenaire, mais de laisser plus que jamais hors du temps la grande voix perturbatrice, la forme terrible de poulpe. Le poète dans sa force, dans sa présence et sa jeunesse intouchable. Affirmer que Lautréamont n'a pas cent ans.

ADAPTEZ

A VOS BIBLIOTHÈQUES

LE DISPOSITIF MALDOROR-POÉSIES

Voyez les conditions de votre vie intellectuelle comme elles sont, et ne sous-estimez pas le danger.

Bien rares sont aujourd'hui les spécialistes capables, sans y perdre toute raison, de fabriquer pour se les fournir à eux-mêmes les livres qu'ils ont envie de lire, les paroles dont ils ont besoin.

Plus rares encore ceux qui, pour ce faire, se suffisent du petit outillage minimum : l'alphabet, le Littré en quatre volumes et quelque vieux traité de rhétorique ou discours de distribution des prix.

Mais pour peu que vous possédiez d'autres livres, il devient indispensable d'en pouvoir neutraliser l'effet au besoin.

Ce n'est pas pour rien que vers 1870, au temps d'une terrible humiliation française, un oiseau d'immense envergure, sorte de grande chauve-souris mélancolique, de condor ou de vampire des Andes, — un grand oiseau membraneux et ventilateur est venu se percher rue Vivienne, dans le quartier de la Bibliothèque Nationale qu'il ne cesse de survoler depuis lors, de surplomber comme d'une accolade menaçante et tutélaire à la fois, — faisant ses tours au crépuscule, avec le bruit d'une batterie, dans le ciel sépulcral de la bourgeoisie...

Jugez des avatars qui menacent votre esprit d'après ceux qu'a soufferts notre littérature nationale.

Il fallait que ça lui arrive, cette crampe de la mâchoire ! et le rebouteux par la même occasion capable de l'en délivrer.

Profitez de cette leçon. Munissez votre bibiothèque personnelle du seul dispositif permettant son sabordage et son renflouement à volonté.

Ainsi, supposons qu'après je ne sais quelle lecture il pleure dans votre cœur comme il pleut sur la ville, ou que vous vous sentiez, au contraire, enfiévré et abruti à la fois comme par un coup de soleil...

Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie !

Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place...

Pour jouir à domicile d'un confort intellectuel parfait, adaptez donc à votre bibliothèque le dispositif MALDOROR-POÉSIES.

Apprenez, faites apprendre à votre famille la manière de s'en servir.

... C'est à quoi, pour aujourd'hui, se borneront nos conseils.

FRANCIS PONGE.

LETTRE SUR LAUTRÉAMONT

Oui, j'ai des confidences à vous faire sur le comte impensable de Lautréamont, sur ces lettres extravagantes coercitives, tous ces sombres diktats comminatoires de fer qu'il envoyait avec tant d'élégance et de congratulations même à son père, à son banquier, à son éditeur ou à ses amis. Extravagantes, certes, elles le sont, ces lettres, de cette extravagance stridente d'un homme qui marche avec son lyrisme comme une plaie vengeresse, impudique, à son côté gauche ou droit.

Il ne peut écrire une lettre usuelle simple sans qu'on y sente cette trépidation épileptoïde du Verbe, qui de quoi qu'il puisse s'agir, ne veut pas être utilisé sans frémir.

Grenouille de l'infiniment petit, la recluse de ce verbe, la Poésie, dont Lautréamont fait, dans chaque lettre, un canon de marine afin de repousser le principe du bœuf.

Une lettre, non pas de deux francs, mais de deux fois l'intouchable prix de la poésie de Baudelaire ajoutée à celle de Lautréamont, annonce à un éditeur le paiement, non en timbres-poste, mais en timbres, dit-il, de *la* poste du *Supplément aux poèmes de Baudelaire*. Et si ce *la*, qui décharne par le creux insistant d'un subreptice humour les fermes vignettes des timbres de par les espèces desquels le prix du livre sera payé, et les décharne par l'écharde, esquille de l'être d'une petite idée, ce *la*, mis comme une basse, comme le point d'un orgue noir sous la pédale d'un grand pied, n'est pas senti comme tel par le lecteur, c'est que celui-ci n'est que le goujat retensif d'une pute et la matière incarnée d'un porc.

Quelque chose comme le gouffre totem de l'indécrottable bestialité rassise (et l'idée de la beauté s'est rassise, comme le dit Arthur Rimbaud). La bête qui veut garder entre ses cuisses impures les trente deniers

à valoir du poète, non sur ses poèmes pas encore faits et à faire, mais sur cette poche incarnadine saignante qui la nuit bat sans arrêt, et va, dimanche, à la promenade comme tout bourgeois sur les fortifs, cette poche d'influx sautants qui, dans la poitrine d'un grand poète, ne bat pas de même qu'ailleurs, car c'est là justement que tout bourgeois s'abreuve, contre ce cœur qui strictement et obstinément, jalousement et agressivement a toujours raidi son attitude et ossifié son incoercible maintien. Car le bourgeois hypocrite et méprisant, confit, dopé, poussah de la certitude méprisante, n'est, en réalité, que cette antiquité chapardeuse, et ce singe, ce vieux singe du Ramayana, antique escamoteur en dessous de toute pulsation de poésie instante, en instance de grésillement. « Mais ça ne se fait pas, non ça ne se fait pas », dit-il au comte de Lautréamont. Nous ne l'entendons pas de cette oreille (et l'oreille est cette caverne d'anus, où tout bourgeois bien repu et bardé *d'anti-strophe* escamote la poésie). Cesse. Rentre dans la norme.

Ton cœur bat d'horreur, mais ça ne se voit pas. Et moi aussi, j'ai un cœur de viande qui eut toujours besoin de toi. Comment ? Ça ne te regarde pas.

Mais Lautréamont ne se laisse pas arrêter. « Laissez-moi, dit-il, à son éditeur, reprendre maintenant d'un peu haut ». L'un peu haut de la mort, sans doute, qui, au jour louche, l'a emporté. Car on n'a jamais considéré avec assez d'attention, et j'y insiste, de *remords*, la mort si évasivement plate du comte impensable de Lautréamont.

Cette mort fut trop anodinement plate pour qu'on n'ait pas envie de regarder de plus près dans le mystère de sa vie. Car, enfin, de quoi est mort au juste le pauvre Isidore Ducasse, génie sans doute irréductible au monde et dont il faut bien croire que le monde n'a pas voulu, pas plus que d'Edgar Poe, de Baudelaire, de Gérard de Nerval ou d'Arthur Rimbaud.

Est-il mort de maladie longue ou courte ? Et a-t-il été trouvé mort dans son lit au matin levant ? L'histoire dit simplement, simplement et sinistrement, que l'acte de décès a été signé du patron de l'hôtel et du garçon qui le servait.

Pour un grand poète c'est un peu court et un peu maigre, et cela a quelque chose de si mesquin, de si évasivement terre à terre et mesquin, que cela, par certains côtés, pue l'ignoble, et la pacotille d'un enterrement si terre à terre et si vulgaire, ne va pas avec la vie d'Isidore Ducasse, si elle va, à mon sens, trop bien

avec tout le simiesque de ce subreptice de haine par lequel la sottise bourgeoise escamote tous les grands noms.

Mais par quelle crasseuse pute d'imbécillité enracinée me suis-je un jour entendu dire que si le comte de Lautréamont n'était pas mort à vingt-quatre ans, au début de son existence, il aurait été lui aussi *interné* comme Nietzsche, Van Gogh ou le pauvre Gérard de Nerval.

Et cela parce que si l'attitude Maldoror est recevable dans un livre, elle ne l'est qu'après la mort du poète et cent ans après, lorsque les explosifs astreignants du cœur viride du poète ont eu le temps de se calmer. Car, de son vivant, ils sont trop forts. C'est ainsi qu'on a fermé la bouche à Baudelaire, à Edgar Poe, à Gérard de Nerval et au comte impensable de Lautréamont. Parce qu'on a eu peur que leur poésie ne sorte des livres et ne renverse la réalité... Et on a fermé la bouche à Lautréamont tout jeune afin d'en finir tout de suite avec cette agressivité montante d'un cœur que la vie de chaque jour catastrophiquement indispose et qui aurait fini par transporter partout à la longue la cynique et insolite cautèle de ses inlassables écorchements.

« Et passée la lanterne rouge, dit le pauvre Isidore Ducasse, elle lui permit pour un salaire modique, de regarder à l'intérieur de son vagin »...

Ce n'est pas un événement d'avoir trouvé que cette phrase était dans les *Chants de Maldoror*, et ce n'est pas non plus un événement qu'elle y soit, car tout le livre n'est fait que de phrases atroces de cet ordre. Oui, dans les *Chants de Maldoror*, tout est atroce ; le mollet d'une malheureuse avorteuse ou le passage d'un dernier autobus. Tout est comme cette phrase où le comte de Lautréamont voit, et je crois plutôt que c'est le pauvre Isidore Ducasse qui l'a vu que le comte impensable de Lautréamont, voit, dis-je, un bâton marcher à travers des persiennes closes dans la chambre du plus sinistre claque (claque, nom argotique vulgaire de bordel ou de boxon) et apprend de la bouche de ce bâton qu'il n'est pas un bâton, mais un cheveu tombé de la tête de son maître, munificent miché à qui son argent donna le droit de triturer une miséreuse dans l'épiderme d'une paire de draps, propres peut-être avant la lettre, mais toujours nauséeux après.

Et moi je dis qu'il y avait dans Isidore Ducasse un esprit qui voulait toujours laisser tomber Isidore Ducasse au profit du comte impensable de Lautréamont, un très beau nom, un très grand nom. Et je dis que l'inven-

tion du nom de Lautréamont, si elle a servi à Isidore Ducasse de mot de passe pour couvrir et pour introduire la magnificence insolite de son produit, je dis que l'invention de ce patronyme littéraire, tel un habit au-dessus de la vie, a donné lieu, par son soulèvement au-dessus de l'homme qui l'a produit, au passage d'une de ces saloperies collectives crasses dont l'histoire des lettres est pleine et qui a fait fuir à la longue l'âme d'Isidore Ducasse de la vie. Car, c'est bien Isidore Ducasse qui est mort, et non le comte de Lautréamont, et c'est Isidore Ducasse qui a donné au comte de Lautréamont de quoi survivre, et peu s'en faut, et je dirai même que rien ne s'en faut que je ne pense que le comte impersonnel impensable de l'héraldique Lautréamont n'ait été en face d'Isidore Ducasse une manière d'indéfinissable assassin.

Et je crois bien que c'est bien de cela qu'en fin de compte et au dernier jour est mort le pauvre Isidore Ducasse si le comte de Lautréamont dans l'histoire lui a survécu. Car c'est bien Isidore Ducasse qui a trouvé le nom de Lautréamont. Mais quand il l'a trouvé il n'était pas seul. Je veux dire qu'il y avait autour de lui et de son âme cette floculation microbienne d'espions, cette baveuse, acrimonieuse ruée de tous les parasites les plus sordides de l'être, de tous les revenants antiques du non être, cette teigne de profiteurs innés qui à son lit de mort lui a dit : « Nous sommes le comte de Lautréamont et tu n'es qu'Isidore Ducasse et si tu ne reconnais pas que tu n'es qu'Isidore Ducasse et nous le comte de Lautréamont, auteur des *Chants de Maldoror*, nous te tuons ». Et il est mort un petit matin, à l'orée d'une impossible nuit. Suant et regardant sa mort comme de l'orifice de sa bière, comme le pauvre *d*'Isidore Ducasse devant le riche de Lautréamont.

Et cela ne s'appelle pas la révolte des choses contre le maître, mais la partouze de l'inconscient interlope de tous contre la conscience d'un seul.

J'insiste sur ce point qu'Isidore Ducasse n'était ni un halluciné ni un visionnaire, mais un génie qui ne cessa toute sa vie d'y voir clair quand il regardait et tisonnait dans la jachère de l'inconscient encore inutilisé. Le sien, et rien de plus, car il n'y a pas dans notre corps de points où nous puissions nous rencontrer avec la conscience de tous. Et dans notre corps nous sommes seuls. Mais, cela, le monde ne l'a jamais admis, et il a toujours voulu conserver par devers lui un moyen d'y regarder de plus près dans la conscience de tous les grands poètes, et tout le monde a voulu

pouvoir regarder dans tout le monde, afin de savoir ce que tout le monde faisait.

Et un jour, des gens, non des nobles d'infini, comme dans l'Annabel Lee, d'Edgar Poe, mais d'ignobles teignes d'êtres, la gale des galeux de l'envie sont venus dire à Isidore Ducasse, par dessus son lit et sa tête, et la tête de son lit de mort : tu es un génie, mais je suis ce génie qui inspire ta conscience, et c'est moi qui écris tes poèmes en toi, avant toi et mieux que toi. Et c'est ainsi qu'Isidore Ducasse est mort de rage pour avoir voulu, comme Edgar Poe, Nietzsche, Baudelaire et Gérard de Nerval, conserver son individualité intrinsèque au lieu de devenir comme Victor Hugo, Lamartine, Musset, Blaise Pascal ou Châteaubriand l'entonnoir de la pensée de tous.

Car l'opération n'est pas de sacrifier son moi de poète et à ce moment-là *d'aliéné* à tout le monde, mais de se laisser pénétrer et violer par la conscience de tout le monde, de telle sorte qu'on ne soit plus dans son corps que le serf des idées et réactions de tous.

Et le nom de Lautréamont ne fut qu'un premier moyen dont Isidore Ducasse ne s'est pas assez méfié peut-être, de détourner au profit de la conscience générale les œuvres archi-individualistes d'Isidore Ducasse, poète enragé par la vérité.

Je veux dire que dans les limbes de la mort où il est, d'autres consciences et d'autres moi que le sien se réjouissent sans doute obscènement d'avoir participé à l'émulsion créatrice de ses poèmes et de ses cris et retirent des délices sombres à l'idée d'enrager ce poète pour le suffoquer et pour le tuer.

ANTONIN ARTAUD.

COMTE DE L***

Quand Victor Hugo écrivait à Charles Baudelaire : « Vous avez créé un frisson nouveau », je ne dis pas qu'il se moquait de lui, mais qu'il ne devait pas attacher à ce compliment un peu pingre une grande valeur critique. En tout cas, le frisson ayant atteint, d'ici là, la majestueuse ampleur d'une vague de l'Océan, cette appréciation désinvolte et hâtive, quoique juste, d'une œuvre dont le temps s'est chargé de consacrer la vertu, nous paraît aujourd'hui quelque peu ridicule. Mais Victor Hugo, c'était l'Océan tout entier. Toutefois, s'il a bousculé le monde avec cette générosité redondante qui n'a pas encore tout à fait cessé de le déconcerter, Baudelaire l'a point par une acuité, une concentration et une profondeur fortement contenues dans les limites de l'extrême sobriété que lui imposait sa magnifique intelligence. On ne peut pas faire n'importe quoi quand veille sur les actes un censeur trop sévère.

S'il fut jamais un poète engagé, au sens que l'on donne précisément aujourd'hui à ce mot, c'est bien Victor Hugo. Il s'est passionnément mêlé de tout et il a fort généreusement payé de sa personne. Il ne semble pas, soit dit en passant, qu'on lui en sache grand gré aujourd'hui. Baudelaire, au contraire, m'apparaîtrait comme le moins engagé des poètes, s'il n'en était, après lui, venu d'autres auprès desquels son indépendance et son individualisme pâlissent et s'estompent. Mais enfin il restera toujours d'un côté les monumentales puérilités politiques et sociales de l'un et, par ailleurs, l'infaillible clairvoyance, l'admirable lucidité de l'autre.

Il se peut que je me fourvoie dans des proportions extravagantes, mais il me semble qu'à la faveur des passions, d'ailleurs plus que légitimes, du moment, la question soit mal posée et que le poète s'engage précisément de la façon la plus nette et la plus durable dans la mesure où il tente de se libérer. Je veux

dire en faisant les efforts les plus inutiles et les plus désespérés pour, en somme, déserter. Cette désertion, on peut dire que les poètes d'après le désastre de 1870 s'en sont tous rendus coupables par indifférence — et tous les hommes de Lettres encore davantage peut-être, en s'effondrant, eux, dans un pessimisme noir. Mais jusqu'où les premiers ont-ils trahi ? N'ont-ils pas, en fin de compte, rehaussé l'éclat de leur pays des feux d'un des mouvements littéraires les plus riches, les plus féconds, les plus prestigieux qui soient ? Ne lui ont-ils pas donné par là, sur leur plan, une magnifique revanche ? N'ont-ils pas rallumé les rayons que les hommes politiques et les généraux, sur le leur, avaient laissés s'éteindre ?

Mais celui que l'on pourrait appeler, du point de vue de notre présent, le déserteur intégral, c'est bien, si je ne me trompe, l'immarcescible Comte de Lautréamont. C'est lui qui, en effet, personnifie à mes yeux le « *non* » définitif, opposé une fois pour toutes, à tout. Cette force de négation, sans doute, la tient-il beaucoup de l'âge qu'il avait quand lui vint cette prodigieuse faculté de penser et d'écrire. D'écrire et de penser surtout, et sur tout, à rebours. C'est que si le sens critique merveilleusement intolérant de Baudelaire nous a valu son œuvre restreinte mais aussi aiguë et dure que parfaite, chez Lautréamont il est tout et ne laisse aucune place à rien d'autre, si ce n'est juste à cette clef d'une épaisseur de lame qui lui a tout de même permis d'entr'ouvrir la porte du silence. Qu'il en ait franchi le seuil est comme un miracle. Tout indique qu'il aurait tout aussi bien pu grincer des dents et se taire.

Que l'on veuille bien se persuader que ce que j'ai déjà dit et que ce que je vais dire encore est absolument dénué de prétention. Il se pourrait que j'aille, encore une fois, sans m'en apercevoir, enfoncer quelque porte déjà depuis longtemps très largement ouverte. Ce n'est donc qu'avec la plus extrême discrétion que je m'aventure. Mais je dis tout de même que tout l'œuvre de Lautréamont n'est qu'une furieuse critique. Je sais bien que l'art lui-même n'est, en définitive, qu'une forme de la critique. Critique de la vie. Une comparaison entre ce qu'elle est au dehors et ce qu'elle est au dedans, entre ce qui est et ce qui pourrait être. Mais dans l'art qui se connaît, se veut et s'exerce comme tel, la sensibilité l'emporte. C'est elle qui exige la place et la forme qui lui conviennent, — qui lui conviendraient, car elle est constamment frustrée dans ses efforts et dans sa lutte avec et contre l'intelligence. Mais, ici, il n'y a d'autre souci que

d'apporter au combat l'acide, le fiel et le venin de la critique implacable. Tout le long des ***Chants de Maldoror*** perce cette épine empoisonnée contre le monde où l'auteur ne peut espérer rencontrer que l'insulte, la torture et la mort. Vous avez vu, d'ailleurs, comme cette dernière est venue vite. Et cette critique grinçante s'exerce souvent par le pastiche. Toute la littérature de ce temps, pour ne parler que d'elle — et la science et les arts — est reprise là et caricaturée, ridiculisée, transfigurée cependant et rendue ainsi méconnaissable à presque tous les yeux. Le résultat de ce corps-à-corps inexorable d'un tout jeune homme, sans lien possible avec personne et que la mort attend avec impatience à la porte ; le résultat de ce resserrement, de cette compression de la substance qui aboutit à l'éclat et à la dureté du diamant — de cette virulente critique de l'art et de la vie tendue d'un bout à l'autre dans un insoutenable paroxysme de haine et de blasphème, c'est cette œuvre absolument unique et qui se hausse, par le plus singulier des détours, au plan suprême de la tragédie la plus bouleversante. Lautréamont est, qu'on me pardonne, le seul poète tragique français que je connaisse.

PIERRE REVERDY.

DANS LE SENS DE L'ESPOIR

« *Rien n'est dit* ».

LAUTRÉAMONT.

Une fois fermé le livre où tient, avec une part essentielle des idées de notre époque, l'ensemble de ce qu'écrivit le comte de Lautréamont, voilà que tout commence.

Car il est faux que cette œuvre, comme s'acharnent à nous en convaincre les actuels héritiers des Grandes-Têtes-Molles, se termine sur le vide. N'a-t-il point, par avance, tout opposé aux scintillantes tentations du vertige, celui qui écrit : « Je ne tends qu'à connaître la contradiction de mon esprit avec le néant » ?

Et — si je n'en voyais trop clairement les raisons dans une vaste tentative de stérilisation et de stupéfaction de l'esprit et de l'homme — pourrais-je trouver simplement qu'ils ont mal lu, ceux qui n'établissent aucun lien entre « Les Chants de Maldoror » et les « Poésies », ou se satisfont de constater avec André Breton, comme une inexplicable nécessité dialectique, « le contraste flagrant qu'offrent au point de vue moral ces deux ouvrages ».

Pourtant, en bonne dialectique, ce qui vient après, toujours, découle. Postérieures aux « Chants », les « Poésies » en naissent, comme leur aboutissement inévitable. Si l'on avait employé à entendre seulement Lautréamont, une infime partie de l'attention portée à détourner ses paroles de leur vrai sens, il y a vingt ans que l'affaire serait classée. Vingt ans depuis lesquels on serait sûr, comme on commence enfin à s'en persuader aujourd'hui, que la poésie mène quelque part, et que, tout comme le roman, elle devient un genre faux, si la conclusion morale en est absente.

Et voilà bien, sans doute, ce qui gêne ceux qui voudraient vouer Lautréamont à ne parler à jamais que dans leur propre désert !

Mais nous en avons assez des romantiques et assez de cette pitrerie qui consiste à présenter comme tel celui-là même, Lautréamont, qui ensevelit le romantisme dans l'éclatant linceul des « Chants » — (c'est-à-dire dans sa propre chemise. Car le romantisme, malheureux par essence, a nécessairement une chemise, même si, comme chez Nerval, elle se réduit à une cravate, ou chez Hercule, à une tunique) — et s'affirme dès lors comme le premier en date des classiques modernes.

La fidélité à Lautréamont, dont je suis, pour ma part, prêt à reconnaître qu'elle est peut-être la seule fidélité *honnêtement* possible, n'est alors plus de répéter éternellement ses injures et ses sarcasmes. Elle devient, parce que nous les aurons fait profondément nôtres, de les dépasser et de renaître à l'espoir. Car ce qui est certain, c'est que nous ne sommes pas introduits par lui dans une œuvre, mais à pied-d'œuvre. « Le genre que j'entreprends... » dit-il. C'est cette entreprise qu'il nous lègue, disparaissant en annonciateur.

A nous donc d'incarner cette poésie qu'il pressentait, et qui sera, sinon encore la poésie du bonheur, du moins celle de l'espérance et de l'annonce du bonheur, et comme l'aube de la grande poésie classique jaillissant de l'équilibre à forger entre l'homme et son destin.

Et l'on peut bien continuer à épiloguer à longueur de nuit sur le passage fameux : « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». Mais sur le chant des poètes d'aujourd'hui, il n'est plus désormais d'équivoque possible : ce chant commencera par l'homme.

JEAN MARCENAC.

LE ROI FOU
A LA
COURONNE DE FLAMMES[1]

Lautréamont ? Allons, il faut donner dans les souvenirs ! Les Chants et la Préface : ce beau jeu de bascule intellectuel, ou simplement d'humour — l'humour qui donne du sérieux à qui s'en sert (j'aime cette définition de Stendhal) — n'a rien perdu paraît-il de son élan, ni de son prestige.

J'ai pris connaissance du météore en 1922. Le messager : c'était Roland Tual. Je n'ai pas oublié mon émerveillement et non plus les railleuses boutades de Max Jacob, témoin de notre engouement. Un peu plus tard, mon admiration majeure pour Rimbaud reprit le dessus. Entre temps Michel Leiris m'avait communiqué la *Délie* de Maurice Scève et beaucoup de son admiration pour ce poète, alors pas du tout *retrouvé* et qui nous semblait rejoindre notre vénération, ancienne déjà, pour Mallarmé...

Et en regard de notre aujourd'hui, de quel poids est pour moi la poésie des chants de Maldoror ? Comment résonne-t-elle aux événements, à la Peste ? — Son bestiaire somptueux, sa narquoise mythologie sont-ils plus que de l'art pour l'art — et du plus éclatant — ou ont-ils *pris un sens* ?... Ici je me sens incapable d'intervenir, mais ce que je pourrais dire, afin de combler cette lacune, serait parallèle à la remarque que me faisait, ces jours derniers, l'un des plus grands parmi nos écrivains : « Nous sommes parfois prophètes, mais nous ne savons pas de quoi ». Le poète, l'artiste, peuvent bien, plus que d'autres hommes, en tous cas mieux

(1) Titre du dernier tableau qu'André Masson a peint aux Etats-Unis.

que l'économiste, percevoir les secousses annonciatrices des chutes et des désastres, ils n'en restent pas moins attachés à la condition commune et au parabolique aveuglement. Il n'y a pas « d'art luciférien » mais il y a la Bête industrielle, pas d'avènement du surréel, mais le règne de l'imposture, nulle rigueur chez les uns et chez les autres, mais la consécration « humaine, trop humaine » de manies et d'interdictions.

Cependant, vivant dans cette période de destruction morose, et de morne désordre (l'anarchie aujourd'hui étant « administrée »), où le mot halte est l'expression la plus consolante que les puissances offrent au troupeau désabusé, entre deux guerres, où l'espoir sur la terre semble aussi désespérant que l'au-delà des croyants, dans ce temps calamiteux les derniers artistes, les amoureux ultimes, feront bien de vouer leur art à autre chose que l'abandon. S'ils le peuvent, comme le leur conseillait Rimbaud, qu'ils se fassent « voyants ».

ANDRÉ MASSON.

LAUTRÉAMONT
ou
LE POÈTE IMAGINAIRE

Isidore Ducasse a réalisé ce tour de force d'être plus mystérieux que les personnages de son livre. Il a revêtu la tenue romantique, acquis les caractères exceptionnels des héros ténébreux, enfoui son existence dans les entrailles du drame. Il s'est assimilé la technique rocambolesque des protagonistes. Mais ce faisant, il les a vidés de réalité à son profit. Si nous le croyons si fort, c'est parce qu'il dévore ses créatures et les remplace toutes avantageusement. En écrivant une histoire, il a bâti sa propre légende qu'il est seul à habiter. *C'est l'auteur qui devient une fiction ; c'est l'écrivain qui s'avère incroyable.*

On a dit : « *Maldoror, c'est Lautréamont* ». C'est trop facile ! Nous sommes en présence de bien autre chose que d'une adéquation classique du conteur au personnage. Tout nous démontre, y compris les antithétiques « Poésies », que Ducasse n'eut jamais l'intention d'exprimer ce qu'il pensait par le truchement de Maldoror. Maldoror est le paravent derrière lequel son maître ne songe pas à se cacher, mais bien à disparaître définitivement. *Lautréamont est le mythe de Maldoror.*

D'autres poètes possèdent leur légende : Homère, Shakespeare, Dante ont une personne de convention que leur œuvre authentifie. Certains, comme Villon, Restif et Sade ont fait une création de leur vie et de leurs imaginations. A bien des égards, les uns comme les autres s'identifient à leurs livres.

Lautréamont, lui, est le *premier poète imaginaire.*

Son état civil, ses démarches sociales, son passé ont l'air d'une blague, d'un coup monté ; ils lui sont postérieurs. Sa vie d'homme est un essai humoristique.

La plupart des héros de romans célèbres finissent par s'imposer à l'Histoire. Ils prennent une épaisseur, ils deviennent des *types immortels*. On en parle comme s'ils avaient existé. Tristan, Vautrin, Fantomas, Julien Sorel, Judex, Chéri-Bibi, Arsène Lupin sont descendus dans la rue. Ils ont une identité humaine sous leur armure de héros. Dans les *Chants de Maldoror*, au contraire, il n'y a que *Lautréamont* — ce mythe — qui soit imaginairement vrai. C'est lui le personnage de roman. Otez-le, tout s'écroule. Lui seul est authentique. Pour Ducasse, pas de demi-mesure ! Il a refusé d'être le récitant du théâtre grec, le confident risible des tragédies classiques, le narrateur objectif ou conquis. Il ne s'est jamais laissé faire. Tout comme le lecteur, ses créatures sont menées par le bout du nez. La grandeur, le pouvoir sont pour lui seul.

Pourquoi ? Il est anonyme, sans visage, sans destin. Il s'est effacé. Ce n'est pas lui qui accepterait de venir saluer après la « générale », ce n'est pas lui qui ferait un discours au balcon. Il se réserve pour la distribution des prix, qui n'est pas encore pour aujourd'hui, d'ailleurs. Mais il était sur la scène, avec les autres personnages, en figurant, et quand le rideau tombe, il disparaît avec eux. Le grillon monstrueux qui chantait dans les sous-sols de la capitale, c'était lui, sans doute ; mais nous ne le saurons jamais. Il nous a fait le coup du paravent, celui du pistolet. Nous n'y avons vu que de la fumée.

Lautréamont, poète imaginaire, démolit la traditionnelle guérite où l'auteur monte la garde à la porte de son œuvre. Il se livre aux flammes qu'il alluma lui-même. Mais il n'est pas comme Phœnix ! Il ne tient pas à laisser de cendres : il n'en laisse pas...

Il ne reste aux grouillants éleveurs de statues que l'espoir d'en dresser une, quelque jour, à Maldoror, fils de personne.

LUC DECAUNES.

LAUTRÉAMONT ET L'ÈRE DE L'INQUIÉTUDE DES FORMES

Peut-on, dès maintenant, parler d'une ère de l'inquiétude des formes ? Jusqu'à une époque très proche de la nôtre, les canons n'ont jamais été mis en question systématiquement ; le rêve de briser « les moules de la nature » est resté un mouvement individuel. Les monstres, une rhétorique bien connue, un académisme non moins connu, les admettaient, pour les besoins d'un cinquième acte, ou pour remplir un vide dans une toile ou une prédelle. Mais qui verrait dans ces baudruches serviles, sorties de l'ascenseur du *deus ex machina*, le produit d'une exigence cosmique quelconque ? Le cas de Bosch ou de Cranach demeure un cas, et jusqu'à Lautréamont la question de la forme n'est pas posée dans son principe. La conscience, saisie de l'hydre ou du veau marin de Théramène, suivant en cela l'exemple des héros grecs attentifs à ne point se laisser déborder, « pousse au monstre » et réussit, on s'en doute, à l'effacer. Orphée tire une réponse humaine de la merveilleuse barbarie de la brute illuminée !

On peut conclure que l'Occident s'est montré plus apte à enfanter des Dieux que des monstres, et à vrai dire, l'imagination qui suffit à les créer, ne peut les rendre plausibles sans le génie d'un Démiurge. La forme est restée comme gelée dans ses galbes, ses nombres, ses rapports ; cristallisée autour de la figure et du corps de l'homme, parangon du statisme.

Lautréamont, ce Civa météorique, entrevu entre deux éclairs et disparu à la suite, brise le monde des formes à la limite duquel se dresse la Vénus Hottentote, par la grâce radicale de cet éphèbe auquel pouvoir

est donné de rendre à cette vieille Nature gourmée, confite dans ses habitudes, le génie des mutations, Maldoror ! Maldoror, ce Prométhée fermé à la souffrance, qui échappe au châtiment par la métamorphose, témoigne de son bonheur d'exister, par sa facilité à renaître sans cesse de ses tronçons.

Poulpe devant Dieu; frère de la sangsue; s'accouplant après le naufrage avec le requin femelle : aucune forme fixe ne le contente. Ni celle de la femme, ni celle de l'Hermaphrodite. Sa raison d'être est dans ce devenir de la forme, dans cette gratuité de la vision et de l'acte, qui lui permet, s'il le désire, de voir une figue manger un âne.

« Il était enfin venu le jour où je fus un pourceau » ou mieux : « mon groin je le contemplais avec délices ». Ces passages, ces échanges qui ouvriront des abîmes sous les pas d'un Kafka, sont les armes de la liberté de Maldoror. Le seul châtiment est un retour en arrière.

« Revenir à ma forme primitive, fut pour moi une douleur si grande, que, pendant les nuits, j'en pleure encore ».

Lautréamont brise les matrices de la servitude, réchauffe la froide métamorphose d'Ovide, ne disons pas qu'il pense le Chaos — la pensée aussi bien peut apparaître comme une catégorie momentanée dans les phases de l'évolution — il en recrée le mécanisme, le milieu; le « plasma germinatif ». La Nature ne s'est pas encore soumise, elle sait que tout lui est possible; elle s'invente dans l'instant même, s'ingénie dans une divagation divine. C'est la création à l'état pur. Le monde des formes n'est plus seulement ramené à la vision particulière de l'homme, à l'intérêt spécifique d'une créature privilégiée : le chaos rend à chaque être ses chances originelles. Les formes, voici qu'elles sont vues par un cheveu, ou par un pou. Une nouvelle nature se bouscule et se libère dans ces consciences monstrueuses, un état second, un état triple de la réalité.

Le propre du génie de Lautréamont est de situer tout son œuvre dans le climat de la révélation, d'en faire une sorte d'upanishad de la délivrance spontanée de la forme, de son progrès parallèle, de son essor séparé, au terme de ce doute que lui-même qualifie comme un hommage à l'espoir. Et si, plus d'une fois, au sein de

ce mélange apocalyptique des éléments et des forces non régies, on songe à une Genèse en devenir, à un univers en balance, il s'agit cette fois d'une Genèse où Dieu n'est plus seul à parler.

Aucun texte n'a été entendu plus rapidement, et n'a entraîné un plus total bouleversement, non point tant parce qu'il constitue le concours le plus absolu avec le monde réel, mais parce qu'il ouvre aux artistes les terres vierges, les secrets filons d'une vision nouvelle. D'avoir introduit dans l'acte même de la création, une certaine atmosphère de totale liberté, de disponibilité pure, cette œuvre apparaît comme un puissant levier qui soulève toute une époque et lui permet d'appareiller. Le poète devient le « champion de l'insécurité », nous dit Char ; le peintre crée désormais des formes qui sont à la fois la négation d'une forme exclusive et le symbole, le signe miraculeusement purifié de celle-ci.

Inquiétude des formes ? Déjà le terme n'est plus exact. Le Cubisme et le Surréalisme avaient dépassé ce stade romantique de la découverte. Au moment où la peinture voit se développer une expression dite « abstraite », nous avons le sentiment que celle-ci s'engage vers un classicisme, pour lequel l'inquiétude aura joué le rôle de révélateur. Il n'est question ni d'une exploitation lucide du désespoir, ni d'un suicide, mais d'une poésie de la forme apparue à la limite de la forme. L'art « abstrait » retrouve une période heureuse, un moment unique de l'esprit, et dans la violence des tempéraments, une foi et une adhésion au réel à travers le réel.

Mais si l'artiste subitement effrayé de la voie où il s'engage, se retourne vers l'archange Maldoror, émondeur de toutes les syntaxes, qu'il sache que c'est de lui qu'il tient directement ou non ses pouvoirs, et le miracle d'une vision si nouvelle, et que marchant sous cette étoile, il n'y aura plus à présent pour lui de retour possible.

CAMILLE BOURNIQUEL.

UN POÈTE DE L'ENFANCE

LAUTRÉAMONT
LE TRANSPARENT

Le fossoyeur : « ***C'est quelqu'un qui a des chagrins épouvantables*** **».**

Il y a des enfants partout dans *Maldoror*. « Je te donnerai une bague enchantée ; quand tu en retourneras le rubis, tu seras invisible. »

Invisible à cause des rasoirs du jour, invisible pour la puissance, pour être la mouche qui entre dans les alcôves. L'invisibilité, le plus puissant des rêves de l'enfance.

Mais l'enfant comprend. Ne pouvant se rendre invisible pour échapper aux monstres, il fait des sauts périlleux pour les apprivoiser, comme on fait des grimaces, justement, aux enfants. Plus tard, pour n'être pas dévoré, il collabore avec les monstres. Le poulpe à ses côtés, il le veut pour être protégé, le poulpe ami, comme sont amies les bêtes dans le lit d'enfance, à l'heure où l'ange peut apporter « le cerf-volant grand comme une tour qu'on a caché dans la lune et à la queue duquel sont suspendus par les liens de soie des oiseaux de toute espèce ». A cette heure tous les enfants ont eu à leur côté une bête sauvage apprivoisée pour les défendre.

Mais les bêtes se lassent des dompteurs. Semblables au chien qui jouait avec l'enfant et qui le mord quand il grandit, les monstres se réveillent un jour. Pour eux le poète n'est plus un enfant. Il lui faut trouver autre chose. Alors, Lautréamont, apparemment, collabore. Il ruse avec les monstres. Il sait la puissance de

la magie verbale ; seul dans sa chambre, il parle ce qu'il écrit, avec l'application et la foi du sorcier. Il n'écrit pas pour déchaîner les monstres, mais pour les exorciser.

Aveuglé par les images de Lautréamont, on n'a plus vu l'homme, l'enfant, le *doux poète*. *Maldoror*, c'est le poème de l'enfance écrasée et qui ne veut pas mourir, qui jette ses images comme des pigeons qu'elle voudrait des flèches; c'est le monde qu'il y a derrière les petits coups de poings de l'enfant contre la jambe de la grande personne qui lui tient les poignets. Le drame : l'enfant croit que la grande personne se défend ; il déploie toute sa force, il écume ; la grande personne continue sa conversation avec quelqu'un ; son monde n'a rien à voir avec l'enfance ; elle ne voit même pas les pigeons qui voudraient être des flèches.

Mais l'enfant présumait de ses forces. Sous les feux d'artifice quelle attitude de fond continuellement suppliante ! Les mots « pitié », « prière », reviennent vite.

La cruauté toute fabriquée de Lautréamont, c'est simplement sa façon de rire de lui-même. Son sadisme n'est que du masochisme. On sent toujours, dans sa phrase naturellement tendre, la cassure à partir de laquelle le complexe d'infériorité reprend le dessus. Il y a un Laforgue dans Lautréamont.

Son « cosmos » n'est pas un cosmos de la terreur du fétide ou de la cruauté, c'est un cosmos de la tendresse, à certains moments de tendresse plus aiguë, volontairement renversé par pudeur, par impuissance à faire éclater cette tendresse au point que le monde en soit changé, ou par l'orgueil de la timidité.

Les contraires s'attirent. Les extrêmes se touchent. Il y a aussi l'impossibilité physique dans laquelle se trouve l'enfance de demeurer longtemps dans la même tonalité. Toujours l'enfance !

Doux poète... Lorsqu'on aura cessé de voir toutes œuvres sous l'optique surréaliste, il demeurera un Lautréamont, grandi (en tant qu'homme cette fois), éternel. Le doux poète écrasé.

Lautréamont n'a rien à voir avec Maldoror. Maldoror c'est la vie. Lautréamont c'est tous les enfants de son livre.

Il a simplement poussé jusqu'au concret ce qui chez d'autres restait des métaphores. Il a remplacé l'adjectif par le substantif. C'est une question de poésie. Il n'y avait pas de quoi dérouter des générations de critiques.

Lautréamont n'est pas fou (ou alors le sont les élèves de seconde et de première du monde entier).

Mais Lautréamont n'est pas Maldoror.

Lautréamont est persécuté. Il est la victime transparente de ses monstres.

Il y en avait eu un autre déjà, tendre et transparent, contre qui la vie avait lâché ses bestiaires, contre qui la forêt vierge avait ouvert ses grilles. On a dit qu'il avait la maladie de la persécution et qu'il était fou, parce que le monde n'aime pas se mêler des affaires du poète en péril. Or il n'était pas malade ; mais il avait contre lui toutes les bêtes de la forêt.

JEAN-JOËL BARBIER.

On me demande de dire des choses

Sur Isidore Ducasse,

Comte de Lautréamont.

Mais je n'ai jamais vu sa figure.

Je sais seulement,

C'est lui qui l'a dit,

Que Dieu est un homme

Avec des cheveux et quelque autre fantaisie,

Qu'il y a des poux étonnants

Des requins sensuels, O Maldoror

Et c'est tout. C'est très suffisant.

C'est très utile.

Mais je n'ai jamais vu sa figure.

GISÈLE PRASSINOS.

POUR UN PORTRAIT DE LAUTRÉAMONT

« Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité ; mais une vérité partiale ».

Une des formes les plus navrantes du bas romantisme consiste à enjoliver ce qui apparaît hors de portée de la critique commune. Dans le cas de Lautréamont, des gens profitant de l'énigme, se permettent de soumettre un vague visage de la trempe de ceux des Sainte-Thérèse, qu'ils donnent pour celui du poète, obtenu, paraît-il, par la méthode « paranoïaque critique ». Charlatans !

Pour ma part, l'unique renseignement offert par l'éditeur des chants de Maldoror (édition de 1890) précisant que Lautréamont était un jeune homme grand et brun, me semble lui-même au moins aussi outrageant que comique. Si d'aucuns connurent un certain Isidore Ducasse, « jeune homme grand et brun », peuvent-ils apporter d'autre part la preuve que Lautréamont n'usait pas là d'un subterfuge, d'une *APPARENCE* correcte de jeune acteur désireux d'écouler le produit de ses délires, sans être suspecté par ceux que ses écrits pouvaient alarmer ?

Les critiques s'accordent à déceler une grande part d'humour et de sarcasme adroit dans l'œuvre de Lautréamont. Si le poète s'est ainsi complu à dresser par le truchement de la grandiloquence, « des pièges véritables pour les fausses gens de goût », pourquoi ne pas lui prêter la même intention sur le rapport physique ?

En réalité, je l'avoue en son nom, Lautréamont n'était pas plus grand et brun que petit et blond. A vrai dire, il n'avait ni mesure ni teinte de cheveux exactes, ni saveur au goût. Par contre, on peut accorder une certaine importance au fait qu'il écrivait sur son piano,

déclamant ce que la plume se hâtait d'enregistrer, et se donnant de la force grâce au café absorbé en quantité exagérée.

Pour une fois, une précision nous introduit dans l'antichambre du sujet. Il ne reste plus à celui qui vraiment manque de pudeur et d'esprit, qu'à jeter un coup d'œil indiscret dans la chambre louée à Monsieur Isidore Ducasse...

Il est là, parfaitement. C'est celui que la tuberculose va bientôt emporter, le Montevidéen victime à Paris du mal dont mourra sa mère. (Pourquoi pas ?).

Cherchez-vous d'autres précisions morbides ? Interrogez plutôt Freud. Vous serez satisfait. Au fait, serez-vous plus avancé ; c'est-à-dire, connaîtrez-vous la recette du poète et la façon de s'en servir ? Non, n'est-ce pas. Alors, pourquoi ne pas vous contenter des chants de Maldoror ?

MICHEL ROCHE-VARGER.

RENCONTRE DE L'ISIDORE

à la mémoire de G. D.

Je les ai rencontrés souvent, elle et lui, et lorsque leurs mains se touchaient ils s'écartaient comme s'ils s'étaient brûlés. Le front de la mère était couvert de petites boucles qui descendaient au-dessous de ses yeux. Quand la dame charitable s'approchait pour dire : « Pourquoi ne relevez-vous pas vos cheveux ? », elle répondait doucement : « Pour voir mon fils dans sa prison ». Et mère et fils se mettaient à rire comme s'ils eussent mélangé leurs cœurs.

●

Dimanche dans le petit village sur la place de pierres et de soleil, il venait avec les cloches. Les enfants attendaient depuis longtemps. Il faisait un petit signe et tous trempaient leurs souliers vernis dans la boue de la mare et s'en allaient inquiets vers les colères paternelles. Lui, pour aller plus loin, déchirait ses jambes aux ronces. Encore aujourd'hui le fou d'Aulot passe et me crie : « Ne mets pas tes pieds dans l'eau ! Ne mets pas tes pieds dans l'eau ! » et il couvre son visage d'un mauvais sourire.

●

Un jour la mère dit : « Il aime tant les enfants qu'il les bat pour mieux les consoler ». Et toutes les peaux douces portent les traces de ses griffes. Les sentiers de son amour. Une autre fois la mère à l'église : « Je croyais qu'il priait; je me suis penchée; il se disputait avec Dieu ! »

●

A la petite Belge prostituée : « Je t'aimerai toujours, mille fois pure ! Brûle-les de ta chair jusqu'à ce qu'ils en meurent ! »

●

La mère : « Tu es le seul à savoir pardonner ».

●

Un jour dans la montagne : « Jette-toi dans le vide et il te poussera des ailes ! »

●

Un autre jour mes poux pris au déméloir tombent sur le journal et éclatent sous les ongles. « Donne-les ! Donne-les ! J'irai les jeter ! Cette race d'homme a besoin de relever la tête ! ». Moi je pensais que si je ne me peignais pas, ils me traîneraient une nuit au rocher noir et me noieraient dans la rivière. Encore aujourd'hui ce cauchemar affreux...

●

A vingt-quatre ans sa mort. Je n'avais que quelques pas à faire. Ma discrétion l'emporta. Je le laissai comme on laisse une fille et un garçon au bord des haies craquantes.

●

Quelques mois après je rencontrai enfin le Comte de Lautréamont. Ce fut comme si une pierre noire s'était faite diamant dans ma main. C'était une vieille connaissance !

GASTON MASSAT.

LAUTRÉAMONT POÈTE DES MUSCLES ET DU CRI

I

Rien de plus inimitable qu'une poésie originelle, qu'une poésie primitive ! Rien aussi de plus primitif que la poésie primitive. Elle commande une vie : elle commande la vie. En se communiquant, elle crée. Le poète doit créer son lecteur et non point exprimer des idées communes. Une prosodie doit imposer sa lecture et non point régler des phonèmes, des effusions, des expressions. C'est pourquoi un philosophe qui cherche dans les poèmes l'action des principes métaphysiques reconnaît, sans hésitation, la *cause formelle* sous la création poétique. Seule, la cause poétique, mêlant la beauté à la forme donne aux être la vigueur de séduire. Qu'on ne voie pas là un facile pancalisme ! Le beau n'est pas un simple arrangement. Il a besoin d'une puissance, d'une énergie, d'une conquête. La statue elle-même a des muscles. La cause formelle est d'ordre énergétique. Aussi est-elle à son comble dans la vie, dans la vie humaine, dans la vie volontaire. On ne comprend pas bien une forme dans une contemplation oisive. Il faut que l'être qui contemple joue son propre destin devant l'univers contemplé. Tous les types de poésie sont des types de destin. Une histoire de la poésie est une histoire de la sensiblité humaine. Par exemple, un psychologue attentif jugera le beau livre de Marcel Raymond : *De Baudelaire au surréalisme*, comme une véritable *somme* des nouveautés psychologiques. Il sera, sans doute, frappé d'un fait : presque toujours les nouveautés sont des volontés. La poésie contemporaine, en sa variété étonnante, prouve que l'homme veut un devenir, il veut un devenir pour son cœur même. Le livre de Marcel Raymond nous donne

les multiples avenues d'une affectivité inventive, d'une affectivité normative qui renouvelle et ordonne toutes les forces de l'être.

Dès lors, jamais le beau ne peut être simplement *reproduit;* il faut d'abord qu'il soit *produit.* Il emprunte à la vie, à la matière même, des énergies élémentaires qui sont d'abord *transformées*, puis *transfigurées.* Certaines poésies s'attachent à la transformation, d'autres à la transfiguration. Mais toujours, l'être humain, par le poème véritable, doit subir une métamorphose. La fonction principale de la poésie, c'est de nous transformer. Elle est l'œuvre humaine qui nous transforme le plus vite : un poème y suffit.

Bien souvent, malheureusement, des images hétéronomes rompent la loi de l'image active. Un mimétisme incroyable parodie un mouvement qui n'est salubre et créateur que dans son intimité. Ainsi, les écoles, quand elles sont dominantes, les esthétiques, quand elles sont enseignées, arrêtent les forces métamorphosantes. Il est réservé à quelques poètes solitaires de vivre en état de métamorphose permanente. Ils sont, pour un lecteur fidèle, des schèmes de métamorphoses sensibles. Certains poètes directs déterminent en notre sensibilité une sorte d'induction, un rythme nerveux, bien différent du rythme linguistique. Il faut les lire comme une leçon de vie nerveuse, comme une leçon de vouloir-vivre originel. C'est ainsi que nous avons tenté de revivre la force inductive qui parcourt les *Chants de Maldoror*. Nous avons consacré, à l'étude de ce poème, de longs mois d'expérience docile et sympathique, en essayant de restituer l'agitation spécifique d'une vie bien différente de la nôtre (1). Dans le présent article, sans donner le film complet des images, nous voudrions montrer comment s'engage, chez Lautréamont, le dynamisme poétique, nous voudrions préciser le principe de son *univers actif.*

II

Au seuil de la phénoménologie ducassienne, nous proposons de mettre ce théorème de psychologie dynamique si bien formulé par F. Roels : « Il n'y a rien dans l'intelligence qui n'ait d'abord été dans les muscles ». C'est là une juste paraphrase de la vieille devise des philosophes sensualistes qui ne trouvaient rien dans l'intelligence qui n'ait d'abord été dans les sens. En

---

(1) Cf. Lautréamont, Ed. José Corti, 11, rue Médicis, Paris.

fait, une grande partie de la poésie ducassienne relève de la myopsyché caractérisée par Storch (Cf Wallon, Stades et troubles du développement psycho-moteur et mental chez l'enfant. Paris 1925, p. 166). Cette myopsyché, le lecteur, en docile sympathie avec Maldoror, la sent se raviver presque fibre à fibre. Une imagerie animalisée l'aide à atteindre ce curieux état d'analyse musculaire. Il semble, en effet, que la vie animale coefficiente des muscles et des organes particuliers au point qu'un animal entier est souvent le serviteur d'un de ses organes.

Chez Lautréamont, la conscience d'avoir un corps ne reste donc pas une conscience vague, une conscience endormie dans une heureuse chaleur ; au contraire, elle s'éclaire violemment dans la certitude d'avoir un muscle, elle se projette dans un geste animal longtemps oublié par les hommes.

Le doux Charles-Louis-Philippe, contemplant l'enfant au berceau, disait : (La Mère et l'Enfant, p. II) « ses pieds s'agitent joliment, l'air un peu fou, et l'on croirait que chaque doigt de pied est une petite bête à part ». Le plus souvent, c'est aux heures de fatigue, dans le déliement musculaire, que nous avons de telles impressions animalisées. Au contraire, Lautréamont découvre sa force aux heures les plus actives, dans les gestes les plus offensifs. Sa véritable liberté, c'est la conscience des choix musculaires.

III

Pour le caractère direct et premier du frémissement musculaire, on aura tout de suite un exemple dès les premières pages des *Chants de Maldoror* (1). La haine aux « narines orgueilleuses, larges et maigres », la haine suffit pour redonner la primitivité musculaire à l'être usé, spolié, anéanti par les sensations les plus passives. Alors le frémissement des narines ne répond pas à l'invasion d'un parfum ; l'orgueil d'une narine dynamisée par la haine ne se nourrit pas d'un encens. « Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu comme embaumé de parfums et d'encens ; car elles seront rassasiées d'un bonheur complet ».

Est-il plus net exemple d'un renversement des valeurs sensibles ? Ce qui était sensation passive est

(1) Toutes les citations sont empruntées aux Œuvres complètes de Lautréamont publiées par José Corti (P. 42).

soudaine volonté; ce qui était attente est soudain provocation. L'odorat n'est-il pas le sens le plus passif, le plus terrestre, le plus immobile, le plus immobilisant, celui qui, lentement, patiemment, savamment, doit attendre que la réalité imposée s'éloigne, s'efface, pour en rêver vraiment, pour écrire son poème ! Quand le parfum sera souvenir, le souvenir sera parfum. Le parfum avec sa matière et son idéal pourra s'intégrer dans de riches et vastes correspondances. Mais ce qu'on gagnera en richesse, on le perdra en décision. Une dynamogénie primitive, comme celle qui s'anime dans les *Chants de Maldoror* ne supporte pas les parfums triomphants. Tout cet univers passif et respiré s'affaiblit et s'efface quand l'acte s'impose comme un univers. Le souffle prime les souffles. A la vie offensée succède la vie offensive. Alors la chair en vie est à elle-même sa propre odeur.

IV

Ainsi le plus petit des muscles qui ouvre une narine ou durcit un regard, engage une vie et une poésie spéciales. Dans ses *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, Claude Estève a donné une juste place à cette espèce de syntaxe musculaire (p. 207). « Il n'est pas de sensation qui ne provoque une alerte de toute la musculature. Tous les moyens d'action et de réaction frémissent ensemble à son invite ». Chez Lautréamont, le monde n'a pas besoin de nous inviter à l'acte. Avec de la poésie au poignet, Maldoror aborde la réalité, il la malaxe et la pétrit, il la transforme, il l'animalise. Si seulement la matière pouvait être une chair à meurtrir ! « La fureur aux secs métacarpes » (p. 185) impose sa forme au monde brutalisé.

On se tromperait d'ailleurs si l'on imaginait la violence ducassienne comme une violence désordonnée qui s'énivre de son excès. Lautréamont n'est pas un simple précurseur du « paroxysme ». Même dans ses tempêtes énergétiques, le sens musculaire garde chez lui la liberté de décision. Comme l'a montré Henri Wallon, l'enfant turbulent possède de véritables centres de turbulences. Lautréamont, poète turbulent, n'accepte pas les violences troubles. Il n'accepte pas les réactions diffuses, les actions confuses. Il dessine des actes. Il sait administrer son agression. Sans doute, il a dû souffrir — comme tant d'autres ! — des immobilités scolaires. Il a subi les attitudes de l'adolescent assis, de l'écolier réduit aux joies articulaires du coude et du genou. Faire son che-

min en jouant des coudes, quelle image d'une humanité sournoise ! Sous l'œil du maître, Isidore Ducasse a tourné le cou hypocritement, en exagérant le tic du col, en cachant l'impulsion primitive sous un mouvement lentement prolongé. « Comme un condamné qui essaie ses muscles, en réfléchissant sur leur sort, et qui va bientôt monter à l'échafaud, debout, sur son lit de paille, les yeux fermés, je tourne lentement mon col de droite à gauche, de gauche à droite, pendant des heures entières » (p. 53). Pour comprendre dynamiquement de telles pages, il faut retrancher l'image visuelle ; ici, il faut effacer l'échafaud ; on reportera ensuite la juste attention à ces muscles obscurs de la nuque qui, si près de la tête, sont si loin de la conscience. En dynamisant ces muscles, on trouvera très simplement les principes musculaires de l'orgueil humain, si peu différent de l'orgueil léonin. Psychologie du cou et technique du cou trouveront d'abondantes leçons dans les *Chants de Maldoror*. En méditant de telles leçons, on comprendra mieux l'importance des fraises, des cols et des cravates pour la psychologie de la majesté.

Si l'on pouvait développer plus longuement de telles explications, on se rendrait compte que la physiognomonie, dans ses descriptions anatomiques, a oublié presque complètement les caractères temporels du visage. On trouvera ces caractères temporels en revivant la dynamique des gestes dans sa complète syntaxe, en distinguant les diverses phases énergétiques, et surtout en fixant la juste hiérarchie nerveuse des expressions multiples. La figure d'un homme décidé donne les instants de la mutation de son être. Le sens commun est si peu observateur qu'il confond toutes ses remarques sous le simple signe d'un *visage énergique*. Lautréamont ne se fige pas ainsi dans son énergie même. Il garde sans fin la liberté, la mobilité, la décision.

V

Nous trouverons une preuve nouvelle de la primitivité de la poésie ducassienne dans l'importance donnée *au cri*. Pour qui déserte le point de vue de la primitivité comme hiérarchie nerveuse, le cri n'est qu'un accident, un accroc, un archaïsme. Au contraire, la primitivité nerveuse nous prouve que le cri n'est pas un raillement, pas même un réflexe. Il est essentiellement direct. Le cri n'appelle pas. Il exulte.

Le cri est aussi l'antithèse du langage. Tous ceux qui ont rêvé devant un enfant solitaire, ont été surpris

de ses jeux linguistiques : l'enfant joue aux murmures, aux gazouillis, à la voix mouillée, aux timbres des fines clochettes qui sonnent sans résonner — légers cristaux qu'un souffle brise ! Le jeu linguistique cesse quand le cri revient avec ses puissances initiales, avec sa rage gratuite, clair comme un *cogito* sonore et énergétique : je crie donc je suis une énergie.

Alors, encore une fois, le cri est dans la gorge avant d'être dans l'oreille. Il n'imite rien. Il est personnel : il est la personne criée. S'il est retenu, il retentira à son heure, comme une révolte. Tu me tortures — je me tais. Je ne crierai qu'aux jours de ma vengeance. Attends alors un cri noir dans la nuit. Mon offense est une épée ténébreuse. Ma vengeance est un relief brusque des ténèbres. Elle ne signifie rien ; mais, inversement, elle est signée de tout mon être. Ceux qui poussent des cris déchirants ne savent pas crier. Ils ont placé le cri derrière la peur au lieu qu'il est primitivement devant la menace.

Tout ce qui est intermédiaire entre le cri et la décision, toutes les paroles, toutes les confidences doivent se taire (p. 105). « Maintenant, c'est fini depuis longtemps ; depuis longtemps je n'adresse la parole à personne. O vous, qui que vous soyez, quand vous serez à côté de moi, que les cordes de votre glotte ne laissent échapper aucune intonation... et vous-mêmes n'essayez nullement de me faire connaître votre âme à l'aide du langage ».

On n'a peut-être pas attaché assez d'importance à la déclaration d'Isidore Ducasse : « On raconte que je naquis entre les bras de la surdité » (p. 102). La psychologie du sourd-né rendu soudain à l'audition n'a pas été faite, alors que la psychologie de l'aveugle-né, guéri par Cheselden, a été, sans fin, réimaginée. Si vraiment Isidore Ducasse est un sourd-né, il serait intéressant de savoir à quel âge il a pu dire avec étonnement : « C'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent... » (p. 207). On l'écouterait alors jusqu'à la frontière de la sensibilité hallucinatoire quand il entend le crépuscule déplier ses voiles de satin gris...

Mais à lire les *Chants de Maldoror* en les sonorisant en quelque manière nerveusement, c'est-à-dire en ajoutant des sons aux pures impulsions, on s'aperçoit que les voix faibles sont des voix affaiblies. Il faut revenir au cri et reconnaître que le premier verbe est une provocation. Les fantômes ducassiens naissent d'une *huée*, ou tout au moins *huer* redresse un fantôme qui trébuche.

Pour comprendre la hiérarchie nerveuse, il faut donc toujours revenir à la toute puissance du cri, aux instants où l'être qui crie croit avoir la garantie que son cri « s'entend jusque dans les couches les plus lointaines de l'espace » (p. 136). Un tel cri originel nie les lois physiques comme la faute originelle nie les lois morales. Un tel cri est direct et meurtrier ; il porte vraiment la haine jusqu'au cœur de l'adversaire, comme une flèche (p. 128). « Il me semblait que ma haine et mes paroles, franchissant la distance, anéantissaient les lois physiques du son, et parvenaient, distinctes, à leurs oreilles, assourdies par les mugissements de l'océan en courroux ». Ainsi, le cri humain fait sa partie dans un univers en rage. La « bouche carrée » a trouvé sa voyelle.

VI

Comment un tel cri peut-il déterminer une syntaxe ? Malgré toutes les anacoluthes actives, comment l'être révolté peut-il conduire une action ? C'est le problème résolu par les *Chants de Maldoror*. Tout s'articule dans le corps quand le cri, lui-même inarticulé mais merveilleusement simple et unique, dit la victoire de la force. Toutes les bêtes, même les plus inoffensives, articulent un cri de guerre. Mais toutes les forces sont parodiées dans la Nature. Et dans la vie animale multiple qu'a vécue Lautréamont, il a entendu des cris belliqueux qui sont « des gloussements cocasses ». Il a entendu des cris sans hiérarchie qui font penser à ce que nous appellerions volontiers des cris de masse, des cris qui naissent de la masse biologique. C'est là, semble-t-il, la pensée de Paul Valéry qui dit dans *Monsieur Teste :* « Les doux bêlaient, les aigres miaulaient, les gros mugissaient, les maigres rugissaient ». Il faut monter à l'humain pour avoir des cris dominants. A travers un fracas poétique, on les entendra passer dans les *Chants de Maldoror*. Ceux qui voient dans ces *Chants* une malédiction théâtrale se trompent. C'est un univers spécial, un univers actif, un univers crié. Dans cet univers, l'énergie est une esthétique.

GASTON BACHELARD.

ISIDORE DUCASSE
OU LAUTRÉAMONT

Où sont-ils passés, les becs de gaz ?

L.

Une façade triste, banale, où les années ont confondu les inscriptions dessinées par les écoliers d'autrefois. Chacun d'eux s'était appliqué à mettre toute sa rancune amoureuse, tout son féroce désœuvrement dans ces signes où les grandes personnes d'alors ne pouvaient voir que des dessins qui ne voulaient rien dire, qui n'étaient que des lignes désordonnées, de pauvres mots venus là on ne sait comment, sans rime ni raison. Le temps a tout mêlé et les signes tracés à la craie sur ces murs où la moindre pluie efface tout, y sont pourtant plus profondément inscrits que les portraits creusés avec un clou rouillé dans la pierre la plus dure. On grave plus malaisément sur le sable, sur le salpêtre de ces murs qui s'effritent sous le doigt, que sur le marbre, et les mots que l'on y trace y demeurent plus longtemps. Le moindre rayon de soleil, qui tâtonne entre nos cours obscures et nos jours de souffrance, déchiffre toujours avec émotion ces inscriptions qui n'attirent évidemment pas le regard, mais qu'il est donné à quelques-uns de voir rue Notre-Dame-des-Victoires où personne n'a jamais entendu parler du Comte de Lautréamont. Une façade triste, banale, dont les fenêtres gardent encore entre les claies de leurs jalousies édentées, repeintes par la fumée et la moisissure, ces amas durcis, ces dépôts couleur de nicotine qu'ont formé là les journaux de la Défense Passive et que l'on n'arrive plus à chasser avec la pointe d'un couteau.

Je passe chaque jour rue Notre-Dames-des-Victoires, dans les rues qui avoisinent la Bourse et je songe, en

levant les yeux sur les murs salis comme de vieux visages aux rides soucieuses, à cette étrange maladie des vitraux, à cette lèpre qui couvre d'une taie veloutée, d'un voile de plus en plus compact, les surfaces rouges et violettes, les robes lilas des saints, toutes ces scènes d'une mythologie souriante et douloureuse entre lesquelles le soleil couchant circulait à l'aise depuis tant de siècles. Cette lèpre qui éteint peu à peu l'éclat de tant d'histoires illustres, elle couvre aujourd'hui le visage de Paris, comme ces taches qui défient les soins les plus attentifs, et qui remontent de la profondeur des gravures anciennes : nuages de rousseur dans le ciel délicat de Constantin Guys, fumées de plus en plus folles dans les compositions si intelligemment ordonnées de Meryon. Il y a déjà longtemps que les « gerbes de lumière éblouissante » des magasins de la rue Vivienne sont retombées et que le visage de ce Paris dont les flammes de la Commune allaient illuminer les traits courageux et fiers, s'est changé en un masque ravagé, flétri, sur lequel, pour peu que nous sachions lire, nous distinguons dans toute leur cruelle déchéance, les traits du malheur et de l'abattement : les temps prophétisés par Maldoror sont aujourd'hui révolus.

Voici plus de ving-cinq ans, que l'œuvre de Laûtréamont a été tirée de cette ombre où elle avait été prudemment reléguée, et que les poètes ont été éblouis par cette lumière qui leur était ainsi rendue. Pour la plupart d'entre eux, les *Chants de Maldoror* ont été le seul livre qu'il leur fallait retenir de tout un siècle de littérature, avec les *Illuminations*, un testament dans lequel était consignée, dans toute sa tragique horreur, cette révélation qu'un homme inconnu, dont on n'a conservé ni l'image ni les cendres, et dont on finira, ce qui est dans la logique même de la révélation, par contester l'existence, nous avait rapporté en des mots magiques, en des images apocalyptiques qui détruisent en les épuisant, toutes les ressources du langage utilisées jusqu'alors. C'était le testament que nous avait légué l'« esprit du mal », une épopée désespérée, une immense allégorie illustrée par des anecdotes assez semblables aux histoires que racontaient alors les premiers poètes maudits, Aloysius Bertrand, Pétrus Borel, Xavier Forneret, et bien faites pour toucher à vif les contemporains d'Isidore Ducasse. On ne devait connaître de la personne physique du grand inspiré qu'un visage que l'on se plait à nous représenter sous les traits d'un Lucifer rayonnant et tourmenté. Le délire verbal, la folle allure poétique des *Chants de Maldoror* qui dissimulaient la science du

langage la plus rigoureuse, et s'en remettaient toujours aux lois cachées d'un admirable sens de la composition, allaient permettre à bien des jeunes poètes de poursuivre les plus fécondes expériences. De là, l'usage de l'écriture automatique, des manifestes, où les « valeurs » les plus hypocritement admises furent bafouées, démasquées, où l'on découvrit que le rayonnement de la grandiose rhétorique qu'apportait l'homme aux lèvres de soufre, tenait à la présence habilement dissimulée sous ces images d'un humour désespéré. De là, le goût passionné de cette révolte qui rendit à la poésie la très pure et très cruelle lucidité dont elle s'était depuis trop longtemps laissée frustrer. Il entrait dans cette admiration que l'on portait à Lautréamont une reconnaissance envers le poète qui, devançant les esprits les plus audacieux de son temps, avait démontré par ses fulgurantes paraboles poétiques, la nécessité où l'homme était conduit de dénoncer à chaque minute de sa vie, comme le plus grand obstacle à son « progrès spirituel », son attachement aux formes révolues de la pensée, son conformisme qui est le nom que prend la lâcheté lorsqu'on la transpose dans le domaine social. Révolte constante, intraitable, et devant laquelle rien ne peut jamais trouver grâce. Maldoror est l'incarnation de ce fécond génie de la destruction ; et il n'est aucune divinité, aucun pouvoir qui soit à l'abri de sa dérision ; pour lui, la bonté devient une faiblesse ; la beauté laisse paraître ses flétrissures ; ce génie piétine les sentiments les plus respectables et cela au nom de la morale la plus pure, de cette morale dont on voudrait bien aujourd'hui qu'elle ne fut exprimée que dans la seule préface aux poésies de Lauréamont.

Ayons donc le courage de le reconnaître, au moment même où l'on fête — et ce mot conserve ici le seul sens ironique qui lui convient — le centenaire de la naissance d'Isidore Ducasse. Le Comte de Lautréamont est, semble-t-il, devenu gênant ; on n'aime plus guère les esprits qui refusent tout ce que la vie exige de l'homme, on a honte, croyons-nous, de relire et de répandre ces chants où sont remises à leur place certaines valeurs qui ont repris, ces derniers temps, pas mal de poil de la bête. Et l'on fait, au Comte de Lautréamont, le même reproche que l'on adresse à Pablo Picasso lorsqu'on le blâme d'insulter à la majesté divine en donnant à la figure humaine des traits qui ne sont pas les siens et qui n'ont rien à voir avec la réalité. Rien de plus tonique, donc, rien de plus actuel que la lecture des *Chants de Maldoror*, auxquels il

serait non seulement injuste, mais déloyal, d'opposer les *Poésies* d'Isidore Ducasse. Prendre *à la lettre* les aphorismes, les jugements, les affirmations de ce dernier texte, les isoler du reste de l'œuvre de Lautréamont, c'est faire acte de mauvaise foi. Il est assez évident que les deux livres d'Isidore Ducasse sont inséparables, puisqu'ils expriment les deux aspects d'une seule pensée, la magie noire et la magie blanche, le côté sombre et le côté lumineux de ces tortues marines dont nous parle Herman Melville dans ses *Iles Enchantées*. Symboles retournés, attributs qui servent indifféremment aux sacrifices autorisés et officiels et aux messes noires défendues. Et lorsque Lautréamont moralise et reprend, en les inversant, maintes pensées de Vauvenargues, de La Bruyère ou de Pascal — cette charogne, dit-il — qu'il remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, il ne fait que souligner avec plus de netteté les affirmations de Maldoror, que de nous dépeindre, précise-t-il lui-même, les « puérils revers des choses ». Et il serait pour le moins abusif de vouloir faire admettre que l'œuvre du poète tient toute dans la préface de ces poèmes qui ne devaient pas être écrits. Si l'on ne peut raisonnablement s'attarder à certaines hypothèses (Remy de Gourmont) qui laisseraient croire à un effondrement de la pensée du poète, qui verraient dans la *Préface* l'utilisation transposée de souvenirs du collège, voire un sacrifice à certaines exigences paternelles, il n'est pas possible non plus de minimiser l'importance considérable des *Chants de Maldoror*. Ni d'opposer comme on est tenté de le faire, les œuvres de Lautréamont aux poésies d'Isidore Ducasse.

En fait, Maldoror est le seul auteur de cette œuvre double et contradictoire, dans laquelle toutes les affirmations des premiers chants se trouvent complétées, plus que mises en cause dans la Préface. Bien des admirateurs du poète ont été déroutés, désorientés, par le seul fait qu'ils n'ont pas su découvrir les correspondances qui unissaient les deux parties de cette œuvre, entre lesquelles il est impossible de ne pas découvrir de multiples points de rencontre. Il y a dans les deux livres de ce nihiliste qui « n'a jamais ri, ni touché la main infâme d'un être humain », un égal orgueil exaspéré, un même sentiment de défense et de peur qu'il dissimule sous un humour blasphématoire dans les *Chants* et sous une pédagogie pleine d'ironie dans la *Préface*. Rien n'autorise à croire, ainsi que l'avance Valéry Larbaud, que Ducasse eut

renié ce dernier écrit, mais tout porte à lui préférer ces pages que le poète écrivait à l'âge de dix-sept ans, à l'époque où l'un de ces condisciples nous le décrit comme un jeune homme studieux, passionné d'ornithologie et de botanique et qui se perdait dans la contemplation d'un cétoine rouge vif.

Car c'est ici, dans ses premiers chants qui sont une ébauche, le prologue d'une histoire que nous voyons se dégager, s'organiser, vers la fin du livre, lorsque tous ses éléments constitutifs ont été rassemblés, que Lautréamont tient tout entier. Cette plainte continue où la haine et le mépris ne sont pas sans être accompagnés d'un tragique *dépit*, d'un regret bien souvent formulés de ne pas avoir rencontré « un homme qui soit bon », un seul être sur qui exercer une bonté passionnée — la « charité humaine n'est pour lui qu'un vain mot qu'on ne trouve même pas dans le dictionnaire de la poésie », — rejoint cette révolte que l'« écrivassier » Baudelaire éprouvait toujours devant une injustice (souvenons-nous de la scène de l'autobus, du chiffonnier), devant les souffrances d'un enfant. Le blasphème, la profanation, le sacrilège sont donc les seuls remèdes qu'il lui reste pour combattre cette injustice, ce mal que Dieu a permis ; pour le combattre, mais aussi pour l'exalter, car il est nécessaire que le mal triomphe, pour que le bien s'affirme à son tour, pour que cette alternance s'accomplisse.

Et qui donc tracera les limites qui séparent en les unissant le bien et le mal ? Maldoror a beau interroger les livres, depuis ceux du grand et funèbre Echalas-Vert, jusqu'aux œuvres de ces « têtes crétinisantes d'où une tuile a été enlevée », il n'obtient aucune réponse. Oui, qu'est-ce donc que le bien et le mal ? Est-ce, dit-il, « une même chose pour laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ? ». Après un combat avec l'ange aux ailes brûlées qui « retournera dans les régions sereines du bien », lui, Maldoror, descendra au contraire « vers les abîmes vertigineux du mal ». Il y retrouvera toujours un dieu fait à l'image de l'homme. Il ne sera que l'instrument du destin fatal contre lequel il ne cesse de lutter, lui qui éprouve une immense tristesse, lorsqu'il erre dans le dédale des rues, « à avoir un tel être pour ennemi ». De là, la farouche grandeur de ces invectives à l'adresse d'un dieu qui n'est plus qu'un homme, un dieu qui a perdu sa divinité dans la chambre souillée d'une prostituée et dont les archanges

retrouvent « pendus aux halliers de l'espace les débris flamboyants de la tunique d'opale, qui flottent sur les peuples béants ».

Lautréamont a la haine de tout conformisme et rien ne lui répugne davantage que la soumission des poètes devant les Pouvoirs. La poésie a tout à perdre s'il se met à leur service ; il n'est plus, dès lors, qu'un fonctionnaire sans dignité. Jusque dans sa préface où l'on voudrait voir un renoncement rassurant, Lautréamont souligne, d'une manière qui ne peut prêter à aucune équivoque, que la Poésie qui doit être faite par tous, non par un, (pauvre Hugo !) n'a rien à voir cependant avec les faits divers dont on voudrait, semble-t-il, qu'elle ne soit que le respectueux commentaire. « Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours ». Et peu lui importe, ou non, de demeurer à « hauteur d'homme ». Cette poésie se situe sur un plan si élevé que les circonstances auxquelles nous attachons tant d'intérêt sont, aux yeux de Maldoror, semblables aux points noirs de cette flotille que le vieil Océan disperse d'un haussement d'épaule.

Les historiens de la littérature du siècle précédent ont pu voir dans les *Chants de Maldoror* la manifestation la plus exaspérée du romantisme flamboyant. Lautréamont cite Young et il est bien certain que les plaintes de Maldoror nous en rapportent parfois les échos. Mais il est d'autres livres dont Isidore Ducasse s'est souvenu, sinon inspiré. Le monstre créé par Frankenstein et dont Mary Shelley nous raconte l'histoire dans ce roman noir qu'il est très possible que Lautréamont ait lu — adresse à son créateur des reproches semblables à ceux que profère Maldoror. « Maudit soit le jour où j'ai reçu la vie ! Créateur maudit ! Pourquoi avez-vous formé un monstre si hideux que vous-même, vous vous détournez de lui avec dégoût ? » Cet homme sans nom, cet Adam de la malédiction, poursuivra le dieu Frankenstein de ses sarcasmes désespérés et c'est parce qu'il a été repoussé de tous que cette aspiration confuse à la bonté et à la beauté qu'il portait en lui s'est flétrie et que la haine l'a peu à peu remplacée.

« Jadis... j'espérais rencontrer des êtres capables d'oublier ma hideur... Aujourd'hui, le crime m'a mis au rang de l'animal le plus bas. » Et c'est à son dieu

qu'est imputable sa déchéance. « Lorsque je considère ces mains qui ont exécuté le crime, je pense à ce cœur qui en a conçu l'image. » C'est — la virtuosité lyrique en moins — le ton même de Maldoror. (Je signale à MM. Gaston Bachelard et Léon-Pierre Quint cette source possible de Lautréamont).

Sans doute est-ce un jeu facile de rapprocher les scènes de torture, les descriptions de toutes les histoires sanglantes dont Maldoror est l'auteur ou la victime· de celles dont l'Europe vient d'être le théâtre. Et cependant, le déferlement de toutes les puissances du mal, des instincts les plus ignobles, de ce monstrueux appétit de destruction, — la révolte de tout ce qui subsiste en l'homme de cette animalité bien loin encore d'être apaisée, je les vois préfigurés dans la bouleversante imagination de Maldoror. Cet esprit sensible à l'extrême avait déjà recueilli, en une aveuglante prémonition, les témoignages les plus précis sur ce qu'il nous vient d'être donné de voir dans les bagnes hitlériens. « Il entendait déjà, dans le lointain, les cris prolongés de la douleur la plus poignante. » Sous la « vaste lumière couleur de sang » qui recouvre notre vieux monde, se détache en une vision anticipée cette potence noire où Maldoror voit se balancer des corps mutilés. Des adolescents sont écorchés vifs ; des jeunes filles dévorées par des chiens ; il y a toujours devant les yeux de Maldoror des « espaces de plusieurs lieues recouverts de cadavres », un charnier qu'il n'est pas possible de dénombrer et dont chaque funèbre habitant n'a pas été déchu pour rien de toute identité. N'est-ce pas ici qu'apparaît dans toute son éloquence, la raison de la substitution que Lautréamont fait du nom d'un homme par celui d'une bête : le nom de Dazot, l'un de ses camarades d'adolescence, qui figure dans la première édition des *Chants de Maldoror*, est remplacé dans la seconde édition, par celui, impersonnel et collectif du poulpe au regard de soie, du crapaud ou de l'acarus sarcopte. Ce ne sont plus des hommes qu'entendent supprimer les bourreaux hitlériens, mais une sous-humanité dans laquelle leurs vices se sont incarnés, qui leur renvoie leur image, et dont chaque individu, métamorphosé en bête, vit dans le sang et la boue de cet univers concentrationnaire où ne peut être attendue aucune rémission. « Maldoror, tu as vaincu l'espérance. » Et c'est parce que l'espérance est bannie du livre de Lautréamont qu'il nous est plus cher que cette *Préface* aux poésies dans laquelle elle nous revient toute honteuse, toute inquiète de remplacer un désespoir beaucoup plus noble, beaucoup plus fécond et plus humain qu'elle.

Je sais bien que l'on aurait tort de préférer l'un des deux aspects de la pensée du Comte de Lautréamont : l'étude des creux et des vides, des contours géographiques que dessinent sur une toile les formes d'un objet, est aussi importante que celle de sa matière elle-même. Une négation désolée souvent plus profitable que les affirmations les plus bruyantes. Pour moi, il continue de jaillir de cette harpe de torture dont joue le Montévidéen et qui est semblable à celle que nous a peinte Jérôme Bosch sur le fond rougeoyant où croisent et croissent les produits d'une vivisection délirante, une vibration dont les ondes se répandent dans les couches les plus basses de la création, jusque dans ce « labyrinthe boueux de la matière où la sandale du Créateur promène sa marche hésitante ». Il ne nous est pas possible de fermer les yeux devant les étincelantes irisations, les reflets pourpres et violets du nacre et du prisme qui s'élèvent de tant de mots taillés à même dans la matière vivante, comme ce scarabée dont la beauté peut seulement égaler celle du tremblement des mains dans l'alcoolisme. Ni de refuser d'entendre les lamentations d'un esprit hanté par le désir d'atteindre, comme Rimbaud, le bonheur dans ce monde d'ici-bas. Dans la préface qui prépare ses chants d'expérience après les chants d'une innocence faite de tous les blasphèmes et de toutes les imprécations de Maldoror, Isidore Ducasse se libère de ses contradictions, les annule, et dès lors, il atteint son équilibre ; il est parvenu à l'un de ses relais ; il est au point mort. Point mort à partir duquel prolifèrent, comme les microbes de la peste asiatique, ces images dévastatrices qui continueront d'exercer longtemps encore leurs bienfaisants ravages dans la mémoire des hommes.

LOUIS PARROT.

TRENTE MAXIMES DE LAUTREAMONT

I

Qui ouvre la porte de ma chambre funéraire ? J'avais dit que personne n'entrât. Qui que vous soyez, éloignez-vous ; mais, si vous croyez apercevoir quelque marque de douleur ou de crainte sur mon visage d'hyène (j'use de cette comparaison quoique l'hyène soit plus belle que moi, et plus agréable à voir), soyez détrompé : qu'il s'approche.

II

Oh !... voyez !... voyez donc !... la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon ! Elle exhale des miasmes putrides. C'est la gangrène ; il n'est plus permis d'en douter.

III

Oui, c'est encore beau de donner sa vie pour un être humain, et de conserver ainsi l'espérance que tous les hommes ne sont pas méchants,

puisqu'il y en a eu un, enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances défiantes de ma sympathie amère.

IV

Sans doute, entre les deux termes extrêmes de ta littérature, telle que tu l'entends, et de la mienne, il en est une infinité d'intermédiaires et il serait facile de multiplier les divisions ; mais, il n'y aurait nulle utilité, et il y aurait le danger de donner quelque chose d'étroit et de faux à une conception éminemment philosophique, qui cesse d'être rationnelle, dès qu'elle n'est plus comprise comme elle a été imaginée, c'est-à-dire avec ampleur. Tu sais allier l'enthousiasme et le froid intérieur, observateur d'une humeur concentrée ; enfin, pour moi, je te trouve parfait... Et tu ne veux pas me comprendre ! Si tu n'es pas en bonne santé, suis mon conseil (c'est le meilleur que je possède à ta disposition), et va faire une promenade dans la campagne. Triste compensation, qu'en dis-tu ? Lorsque tu auras pris l'air, reviens me trouver, tes sens seront plus reposés. Ne pleure plus ; je ne voulais pas te faire de la peine. N'est-il pas vrai, mon ami, que, jusqu'à un certain point, ta sympathie est acquise à mes chants ? Or, qui t'empêche de franchir les autres degrés ? La frontière entre ton goût et le mien est invisible ; tu ne pourras jamais la saisir : preuve que cette frontière elle-même n'existe pas.

V

Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame.

VI

Adieu ! Je m'en vais respirer la brise des falaises ; car, mes poumons, à moitié étouffés demandent à grands cris un spectacle plus tranquille et plus vertueux que le tien !

VII

Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, de ses fantasmagories, conduit imperturbablement le littérateur à l'abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique.

VIII

Souffrir est une faiblesse, lorsqu'on peut s'en empêcher et faire quelque chose de mieux.

IX

Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth, qui, répandant, dans une lutte mélancolique entre le bien et le mal, des

larmes qui ne viennent pas du cœur, sans machine pneumatique, fait, partout, le vide universel. C'est ce que vous avez de mieux à faire.

X

La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté.

XI

Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous.

XII

Jusqu'à présent, l'on a décrit le malheur, pour inspirer la terreur, la pitié. Je décrirai le bonheur pour inspirer leurs contraires.

XIII

Je ne permets à personne, pas même à
Elohim, de douter de ma sincérité.
Nous sommes libres de faire le bien.
Le jugement est infaillible.
Nous ne sommes pas libres de faire le mal.

XIV

Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuelle.

XV

Tutoyer Elohim, lui adresser la parole, est une bouffonnerie qui n'est pas convenable. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui, n'est pas de lui corner aux oreilles qu'il est puissant, qu'il a créé le monde, que nous sommes des vermisseaux en comparaison de sa grandeur. Il le sait mieux que nous. Les hommes peuvent se dispenser de le lui apprendre. Le meilleur moyen d'être reconnaissant envers lui est de consoler l'humanité, de rapporter tout à elle, de la prendre par la main, de la traiter en frère. C'est plus vrai.

XVI

Elohim est fait à l'image de l'homme.

XVII

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place.

XVIII

La poésie qui discute les vérités nécessaires est moins belle que celle qui ne les discute pas.

XIX

Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. En effet, l'instruc-

tion de la jeunesse est peut-être la plus belle expression pratique du devoir, et une bonne appréciation des ouvrages de Voltaire (creusez le mot appréciation) est préférable à ces ouvrages eux-mêmes. — Naturellement !

XX

Il faut veiller sans relâche sur les insomnies purulentes et les cauchemars atrabilaires. Je méprise et j'exècre l'orgueil, et les voluptés infâmes d'une ironie, faite éteignoir, qui déplace la justesse de la pensée.

XXI

La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle, brusquement interrompu depuis la naissance du philosophe manqué de Ferney, depuis l'avortement du grand Voltaire.

XXII

La poésie doit être faite par tous. Non par un.

XXIII

Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort ; mais ces beautés n'appartiendront pas à la mort. La mort n'est ici que la cause occasionnelle. Ce n'est pas le moyen, c'est le but, qui n'est pas elle.

XXIV

Tant que mes amis ne mourront pas, je ne parlerai pas de la mort.

XXV

On ne peut juger de la beauté de la mort que par celle de la vie.

XXVI

Les grandes pensées viennent de la raison.

XXVII

La fraternité n'est pas un mythe.

XXVIII

Vous qui entrez, laissez tout désespoir.

XXIX

Bonté, ton nom est homme.

XXX

Il n'y a rien d'incompréhensible.

LE DEUXIÈME POÈME VISIBLE

I

Six cent soixante-six soleils, quand j'éteignis la lampe, descendirent dans le gouffre de mes yeux. Comme au creux des Alpes, le rayon foudroyant du jour le plus court de l'année. La lumière contrariait mes habitudes, froissait la pudeur acquise dans les circonstances honteuses de la vie commune. Le rideau de cristal noir était crevé. Je me trouvais sous la loupe épouvantable de six cent soixante-six soleils et je me supposai couvert de boues, de croûtes, de cendres, de poils emmêlés, de matières inconnues plus rebutantes que celles que je n'avais jamais osé toucher.

Le lendemain, les yeux ouverts, je me vis successivement revêtu de mousse, de flocons, de coraux, de glaciers et d'un petit feu tranquille et mordoré.

En somme aussi grand que nature.

II

Haute lignée des étoiles. De ses rames acharnées, l'œil bat en vain le temps.

Caprice d'un observatoire, premier caprice d'une vierge faible pour un gibier indifférent.

Elle vise au hasard et s'agite sans fin. Son regard est tenu en laisse.

Elle surveille de si loin toutes les routes. Rien ne passe. Et chaque flèche qu'elle envoie la déçoit.

III

Une femme, laissée sans lumière, ayant même perdu celles de sa propre substance, de son premier état humain. Fantôme de l'iniquité, qui ravage les longues terres fertiles que j'explore. Bête vouée tout entière à l'impuissance des monstres vidés, elle se lève de mes pas, elle qui aurait pu tenir à mes côtés la place du plaisir englouti, du bonheur inconnu. Elle que rien ne préserva.

PAUL ELUARD.

Pour illustrer un recueil de collages de Max Ernst : *A l'intérieur de la vue (huit poèmes visibles).*

L'ENFANT QUI VEUT ÊTRE POÈTE

J'ai donc voulu être poète, poète ou rien, comme toujours. Ce fut le rêve de mon enfance et de ma jeunesse. De dix à vingt ans, j'ai marché dans les siècles et sur le monde avec les poètes pour compagnons. Chaque jour m'apportait sa découverte. L'univers s'animait, pour moi, à l'appel d'Orphée. Je n'aimais rien sans l'aimer à travers un délire poétique dont des précurseurs avaient inventé le langage. J'apprenais à le balbutier après eux.

La source de tout art est dans l'art lui-même. Tout mouvement créateur va du connu vers l'inconnu, de l'exprimé vers ce qui ne l'est pas encore. La fin de l'art est dans la conquête de formes nouvelles et toute activité créatrice porte en elle-même un nouveau mouvement créateur. Si l'art naît de l'imitation, il ne s'accomplit donc que par la découverte des différences et rien n'est plus beau que l'histoire de ces découvertes. Toute œuvre véritable en est le témoignage et toute la vie des créateurs n'en est que la confession.

Mais nul n'a pourtant jamais révélé l'origine de cette volonté qui fit de lui un artiste. Car il ne suffit pas de remonter dans le temps et de prendre à témoin des enfants candides. Il ne suffit pas de pousser les souvenirs à l'extrême limite de la mémoire, vers ce chaos primitif où elle s'enfante elle-même. Le peintre enfant, le poète enfant ne révèlent pas ce secret. Ils ne font qu'en pousser les bornes aux frontières de la conscience. Qu'elle soit virile, adolescente, juvénile ou enfantine, d'où vient cette volonté de créer ? Comment expliquer le mystère de cette vocation ? J'entends bien la réponse du poète : « Lorsque par un décret des puissances suprêmes... » Mais ce décret lui-même ne m'explique rien. Je vois

bien le jeu des fatalités qui nous entourent, même lorsqu'elles empruntent les formes du hasard, mais ces fatalités intérieures, comment puis-je les saisir ? Je comprends ce qui fait le marin, le soldat ou le laboureur, toutes ces nécessités exemplaires qui consacrent l'enfant aux fonctions essentielles de l'homme. Mais l'enfant qui veut refaire le monde, avec le livre, le tableau ou la statue, où puise-t-il cette volonté de contrefaire l'œuvre des Dieux ?

La poésie nous donne le monde

Pourquoi donc ai-je passé ma jeunesse à écouter le chant des poètes en essayant de chanter comme eux et pourquoi l'écho de ce chant a-t-il guidé vers son but ma vie entière ? Sans doute parce que, dans mon univers d'enfant, le poète donnait les richesses de la vie aux autres hommes et qu'il était le seul à pouvoir me constituer un héritage. Je ne parle pas seulement des montagnes et des vallées, des forêts et des torrents, mais de ce domaine enchanté où j'ai passé mon enfance. C'était un univers semblable à celui qui le contient, un monde égal à celui dont il est le reflet, un raccourci cosmique où chaque brin d'herbe et chaque soleil avait sa place nécessaire.

S'ils avaient été maîtres de ce domaine, ces Chamson, ces Girard et ces Aldebert dont je descendais auraient eu depuis longtemps rang de princes. Ils auraient pu me transmettre ces immenses territoires, mesurés aux pas de leurs bœufs ou de leurs mulets, d'ombre à soleil, de crête en crête. Mais comme ils n'avaient jamais rien possédé, ils n'avaient pu me laisser qu'une mystérieuse alliance avec cet univers, un pacte secret avec les forces qui le composent.

Le chant des poètes avait le pouvoir de transformer cette antique alliance en domination. Il faisait de moi le maître des choses. Pour la première fois, depuis des siècles, l'un d'entre nous était maître d'un coin du monde. Les quatre éléments m'obéissaient. Les bêtes sauvages répondaient à mon appel. Un monde enchanté prolongeait le monde réel et m'appartenait aussi. Jamais révolution ne combla les déshérités comme la poésie a comblé mon adolescence. Je n'avais rien, mais tout était à moi et jamais fief héréditaire ne fut aussi beau que mon domaine.

— « Mais quoi ? » — diront ceux de l'autre race, ceux qui me seront toujours ennemis, les hommes de la poésie sans réalité et du réalisme sans poésie — « était-ce tout le secret de votre délire, cette illusion de posséder ce que vous n'aviez pas ? Que ne recherchiez-vous la possession véritable ? »

Mais n'aurais-je pas été le fils d'une lignée où l'on n'avait même pas une maison de famille et ce monde m'aurait-il appartenu réellement que la poésie aurait fait de moi son premier possesseur véritable. Devenu seigneur de l'Aigoual et d'autres lieux par la grâce des poètes, j'ai bien vu que nul héritage ne me les aurait donnés si totalement. Le seul titre de propriété qui soit libre de servitudes est celui qui nous vient de la poésie. Pour grand seigneur qu'il fut, Vigny le savait, lui qui faisait descendre sa famille et ses biens héréditaires de sa dignité de poète. Noble et vilain gagnent autant l'un que l'autre à ce partage des terres, à cette mise en commun de toutes les richesses du monde. C'est la poésie qui nous donne la seule possession véritable. Elle est commune à tous les hommes et se partage sans injustice. Elle est le symbole et la préfiguration de ce qui doit être et de ce qui sera.

Je dis ces choses parce que j'écris pour ceux qui veulent conquérir le monde sans renoncer à l'humanité qui est en eux, pour ceux qui n'ont pas besoin d'abaisser les autres pour avoir le sentiment de leur propre existence. Qu'ils sachent donc que tout doit commencer par la poésie, même si ce n'est pas elle qui doit les conduire à leur but. Toute genèse est poétique ou n'émerge pas du chaos. Aucune œuvre humaine ne peut se passer de cette grâce. Car l'homme a besoin de porter en lui une double et contradictoire assurance : celle du dépouillement et celle de la plénitude. Il a besoin de ne jamais oublier que rien n'existe en dehors de ce qu'il porte en lui, dans la pauvreté la plus parfaite, mais qu'il est aussi le maître de toutes les choses, qu'elles tombent sous ses sens ou qu'elles soient invisibles.

Qui, mieux que nous, comprendra jamais ce que ces mots veulent dire ? Qui, mieux que nous, pourra mesurer la puissance de possession que la poésie porte en elle, nous qu'on a dépouillés de tout ce qui peut se prendre et qui nous sentons redevenir les maîtres de toutes choses, dans l'austère fidélité de notre dépouillement ?

La jeunesse est le temps de la poésie

J'écoutais donc le chant des poètes et tentais de chanter comme eux. Compagnon de l'enthousiasme et du savoir, ce n'est pas en marchant sur les chemins, dans l'espace qui se mesure, en allant de ville en ville ou de solitude en solitude, que j'accomplissais mon tour de France. Je suivais la route des siècles, à travers l'inégale durée, en cherchant à découvrir les secrets de ma vocation.

Je cherchais l'unité de la pensée, du sentiment et de l'expression — le bien penser, le bien sentir, le bien parler, non pas séparés mais homogènes. Je voulais atteindre à la science qui se découvre au-delà de la langue, de la sensation et de l'idée. Mais si la philosophie et la rhétorique sont des objets d'étude et d'enseignement, nous n'avons même pas de mot qui puisse désigner cette science. Le Gai-Savoir n'est plus pour nous qu'une curiosité de l'histoire. C'est pourtant lui que je m'efforçais de conquérir. Je voulais atteindre à cette connaissance dont l'harmonie et les proportions se renouvellent avec chaque être. A chacun d'en fixer les nombres d'or qui n'auront de valeur que pour lui.

Il importe peu qu'un apprenti comme celui que j'étais alors ait déjà reçu le don créateur. Il suffit qu'il prête un écho aux voix de ses maîtres. Un jour viendra où ses forces trouveront à s'employer, ailleurs peut-être que dans la poésie, mais avec l'abondance et la générosité qu'elle est seule à pouvoir donner. Qu'il se hâte pourtant d'atteindre à la connaissance qu'il poursuit. Il n'a que le temps de sa jeunesse pour le faire. La maturité lui réserve d'autres tâches. Elle va l'enfermer dans le présent dont il ne sortira plus que par miracle. Car la jeunesse seule emprunte au passé les forces de l'avenir. Les temps révolus s'amassent en elle comme une matière vivante. Elle est peut-être seule à pouvoir pénétrer les expériences que d'autres ont faites avant elle. Elle a le pouvoir de vivre en dehors de sa propre existence puisque toute croissance échappe aux servitudes du temps.

Le temps de ma jeunesse n'a pas été mesuré par les heures, ni par les jours. Il a suivi le rythme d'une inépuisable durée. Il portait des siècles dans son sein et se prolongeait dans le futur par une mystérieuse abondance.

Ma vie empruntait alors son mouvement aux inextricables rapports de l'être et des choses. Si je découvrais une nouvelle qualité du monde sensible, je trouvais aussitôt le mot qui la définit et j'entrevoyais le sens qu'elle pouvait avoir comme une propriété rayonnante. Des doigts qui plongent dans les eaux, le mot « cristal » s'étendant en ondes sonores, le désir de la pureté découvrant un système de l'univers, ne peuvent se séparer dans une âme de jeune homme. Il n'a qu'un seul courant qui coule de l'être, comme l'eau d'une source à la fente d'un rocher.

Quand je lisais les poètes

Je me souviens de la chambre obscure où je me suis réfugié pendant des années. Il y avait des scorpions sous les carrelages, des araignées aux angles des murs et de longues traînées de salpêtre dans les coins sombres. Par les petites vitres d'une lucarne, je voyais le tronc d'un pêcher, quelques chevelures d'herbes folles et le contour de la montagne sur le ciel. J'avais quelques livres sur un rayon. Je lisais dans la solitude. Je plongeais dans la magie et dans la réalité des choses.

L'enfant enivré de sa force musculaire et de son allégresse nerveuse, qui nageait dans les torrents, qui courait sur les à-pics, devenait brusquement un enfant paisible qui faisait oublier sa présence. Je ne bougeais plus pendant des heures. Je lisais Hugo, Ronsard ou Villon. Nul ne savait ce que j'étais devenu. Je me recroquevillais dans mon coin. On m'appelait en vain. La table était déjà mise. Nous dînions alors en plein air, devant la maison, sous le laurier-rose. Des voix bourdonnaient à côté de moi, contre les volets de la fenêtre qui n'étaient jamais ouverts. Ma lucarne plongeait dans le crépuscule. Des atomes dansaient dans ses flèches horizontales. Mon nom résonnait sur deux notes, comme un appel. Mais quelles voix auraient pu couvrir celles qui chantaient dans mon silence ?

Ma grand'mère poussait la porte, derrière moi. Les atomes qui tournoyaient dans la lumière se multipliaient dans un remous. L'odeur du laurier s'engouffrait dans ma lucarne. Je ne voyais plus les caractères de mon livre mais les vers prolongeaient en moi leur enchantement et se renouaient d'eux-mêmes dans ma mémoire.

Je vois bien maintenant que j'étais alors prisonnier du langage et que le monde des formes et des couleurs m'était étranger. Je n'ai découvert la beauté plastique que beaucoup plus tard. Je n'ai jamais compris la musique. Rien n'a limité pourtant mon contact avec le monde. Le langage avait sa forme et sa couleur. Il avait ses parfums et sa mélodie. Il était l'aboutissement de la connaissance et la fin dernière de tous les arts. Car tout ce qui pouvait frapper mes sens avait une qualité suprême qui ne se livrait que par les mots. Les mots eux-mêmes ajoutaient un nouveau mystère à cette secrète essence des choses. Tout existait et tout se transfigurait par le verbe.

Le langage est poésie et réalité

Le langage n'est pas seulement la matière de la poésie, comme la couleur est la matière de la peinture. Il est la poésie elle-même puisqu'il est aussi la réalité ou, du moins, le plus expressif de tous ses symboles. Lui seul permet de fonder un art qui ne repose pas sur une dualité des moyens employés et du but poursuivi, comme l'art du peintre qui restitue l'espace et les volumes avec le seul jeu des couleurs sur une surface plane. Il se confond nécessairement avec toute volonté créatrice et c'est pour cela que la place du poète est la première, en avant des rêves et des actes.

Un enfant de quinze ans peut avoir le pressentiment de tous ces mystères. Je les comprenais sans doute obscurément quand j'abandonnais ainsi ma jeunesse à la puissance des mots. J'attendais d'eux, avec la confirmation de mes propres forces, un contact plus étroit, dans une exactitude grandissante, avec la réalité des choses. Mais cette alliance avec le réel s'augmentait de toutes les puissances du rêve car, s'il est le symbole du monde sensible, le langage en contient aussi tous les mystères. Rien ne me semblait pourtant plus stupide que l'ironie des bonnes gens qui voulaient me ramener sur la terre. « N'apprends pas la vie avec ces rêveurs », me disait-on. Avec qui donc aurait-il fallu l'apprendre ? Avec ceux qui tournaient sans fin dans le cercle étroit des mêmes habitudes qu'ils appelaient leurs pensées ? Mais que tenaient-ils entre leurs mains, ces réalistes sans poésie, pour lesquels la poésie était un rêve sans objet, jamais en contact avec le monde et avec eux-

mêmes ? De quelles haines ai-je pu les entourer. Mais je les haïssais plus encore s'ils avaient des élans vers la poésie. J'aimais mieux un constant mépris que cette alternance. J'avais en horreur leur élévation. Tout était poésie ou rien ne l'était. C'était la réalité la plus intense qui portait aussi la poésie la plus profonde. Pour la découvrir, il fallait d'abord être capable de saisir cette réalité dans son exactitude et dans ses limites. Car il n'est de poésie, c'est-à-dire d'allégresse et de plénitude, que dans les volumes et les formes, dans les proportions et dans la matière. Le rêve n'est pas une brume qui se lève en avant de la réalité, mais l'espace qui se découvre après elle quand on l'a complètement traversée. Ce n'est pas l'inconnu qui est en avant du connaissable, mais le domaine de l'ignorance. Ce n'est pas l'irréel qui est au-delà des bornes de la réalité que nous pouvons découvrir avec nos sens, mais la totalité de la connaissance possible.

L'enfant découvre le monde dans les mots

Tout ce que j'aimais, fût-ce le vent ou le soleil, me ramenait donc au langage. Vivre, c'était aussi s'exprimer. Mais qu'avais-je donc à exprimer ? Une musique intérieure entendue et vue à la fois dans sa mélodie et son arabesque, une adhésion qui n'était pas seulement auditive et visuelle mais aussi musculaire et nerveuse, un accord total entre le verbe et le mouvement même de la vie.

Je me souviens de ce temps de la découverte, de ces éblouissements de mon enfance. Le nom semble être l'objet lui-même, dans sa permanence ou, du moins, dans sa durée. Il en a la forme et le contour, le volume et le poids, la matière. Mais il peut se charger aussi de ses qualités les plus fugitives. Un adjectif suffit à réaliser ce miracle. Il vient établir comme un équilibre fugace entre l'unité de l'univers et son inépuisable complexité, entre la stabilité des choses et leur éternel ruissellement, équilibre toujours rompu et toujours renouvelé, qui porte en lui plus que la réalité du monde sensible puisque, en nous révélant les combinaisons infinies qui le composent, il ouvre déjà la porte au rêve.

Je me souviens de certains jours où, par la seule force du spectacle de la nature et le seul entraînement de la

vie, les plus simples mots prirent brusquement pour moi des valeurs nouvelles. Quelle profondeur leur prêtait alors la voix de mes maîtres. Devant un champ rocailleux que je connaissais depuis l'enfance, oblique sur le ciel et comme soulevé pour mieux recevoir la lumière, j'entendais d'abord retentir en moi le mot « terre ». La terre était donc cela. Le champ le plus proche de mes yeux aussi bien que l'inimaginable planète. Elle était cette matière et cet élément. Mais, alors, j'ajoutais « grise » et je reprenais « terre grise » à haute voix ou du fond de la gorge, en regardant ce champ soulevé devant moi.

Il en allait ainsi de tout, de la pierre à l'homme, et cet univers, plein d'essences éternelles, emporté par un éternel ruissellement, s'ouvrait à la fois sur la contemplation et sur les actes. Il portait en lui la poésie du réel et celle du rêve. Il était en moi mais il m'entourait. Il s'animait à l'appel d'Orphée ou s'immobilisait dans le sein des Dieux.

Retour éternel des univers poétiques

Cette découverte progressive des puissances de l'expression, cette prise de possession de toutes les richesses du langage, cette initiation à la poésie, éveillaient en moi des exigences de plus en plus grandes. Au lieu de m'entraîner vers la facilité et l'abondance, elles me conduisaient lentement vers une rigueur au terme de laquelle il ne pouvait y avoir que le silence. J'étais bien obligé de voir que la poésie n'était pas un objet de connaissance dont le champ pouvait s'élargir à l'infini. C'était plutôt comme un itinéraire de l'être à travers l'espace et le temps, de soi-même à soi-même, et si tout s'y découvrait à mes yeux dans la perspective de l'Histoire, tout m'y ramenait invinciblement à ce que je pouvais sentir, à ce que je pouvais exprimer.

L'enfant qui veut être poète ne risque pas de penser qu'il pourrait y avoir plusieurs sortes de poésie, mais il a vite fait, cependant, de comprendre qu'elle ne se livre à lui qu'à travers une véritable succession d'univers poétiques. Ces états successifs de la poésie me semblèrent pareils aux rapports d'amour qui peuvent se nouer entre les êtres. Ils ne sont d'abord qu'un balbutiement, puis ils se réalisent dans l'abondance et la profusion

pour tendre vers un silence où le moindre mot peut prendre la valeur des inépuisables répons du moment de la plénitude. Ces états successifs de la poésie correspondent au balbutiement, au chant souverain et à la certitude nourrie de silence des vieux amants. Adolescence, maturité et vieillesse du langage, adolescence, maturité et vieillesse de la poésie : tel était le cycle et l'éternel retour.

Je ne manquais pas de voir, cependant, que ces états successifs pouvaient coexister et s'enchevêtrer les uns dans les autres, comme des moissons précoces ou des récoltes tardives. Je voyais bien que les blés aussi ne mûrissaient pas seulement par la vertu et la force de la saison, mais que la nature du sol, l'exposition du champ et son altitude ajoutaient leurs sages caprices à la succession des jours et à la marche régulière du calendrier. Le déroulement dans le temps de ces univers poétiques n'en gardait pas moins le caractère implacable des saisons. Les lois de la poésie me semblaient donc avoir la complexité de toutes les grandes lois de la nature. Elles appartenaient à ce domaine où la fatalité garde toujours un caractère imprévisible, où l'enchaînement des effets et des causes est toujours rompu par un mouvement créateur. Il en est ainsi parce que la poésie n'est pas un morceau du réel qui peut être isolé par un effort de l'intelligence et cerné par elle de toutes parts, mais la réalité totale dans son abondance et sa profusion. Elle est la vie et nous ne pouvons isoler un seul de ses éléments sans la frapper de mort et n'avoir devant nous que la poussière de son ombre. C'est pour cela qu'elle n'arrive à trouver son expression que dans ces univers successifs qui ressemblent au déroulement de quelque mystérieuse grande année.

Au temps de ma jeunesse, j'avais une égale passion pour tous ces états successifs de la poésie ou, plus exactement, je les découvrais l'un après l'autre, dans l'ordre du hasard, du caprice ou de la recherche, avec une égale ferveur. Dans la petite chambre à l'étroite lucarne, sous le tournoiement des journées, j'ai lu Lefranc de Pompignan et Baudelaire, Léon Dierx et Mathurin Régnier, Jean-Baptiste Rousseau et Joachim du Bellay. Tout m'était bon. Mais le chant solennel de l'épopée et la voix profonde du lyrisme avaient cependant mes préférences. La poésie atteignait pour moi à sa perfection quand elle pouvait être récitée à haute voix et

qu'elle nouait un lien de tendresse et d'héroïsme entre ceux qui l'écoutaient. J'aurais voulu vivre au temps où elle entamait son chant souverain, où elle était abondance et plénitude, comme avec Homère et Virgile, le Dante et Victor Hugo.

Fatalités des silences de la poésie

Mais je voyais trop bien que tel n'était pas le génie de notre époque. Plus je lisais les poètes qu'il m'aurait pu être donné de rencontrer, ceux qui venaient à peine de mourir ou qui vivaient encore, et plus je sentais grandir l'exigence du créateur à l'égard de sa création, et plus j'entendais se multiplier ces silences pendant lesquels une phrase ou même un seul mot prennent des valeurs nouvelles et une intensité inconnue, comme un objet solitaire dans une chambre nue.

Cette fatalité du silence n'a pas besoin d'être démontrée. C'est un fait évident que les hommes d'aujourd'hui doivent tous connaître, pour peu que la poésie ait tenu quelque place dans leur existence. Après Verlaine et Rimbaud, après Baudelaire et Mallarmé et ceux qui les suivent ou les suivront, comment pouvait-on songer à reprendre le chant souverain, la triade pindarique, le tercet du Dante, la strophe de Ronsard ou de Hugo ? « Le bateau ivre » avait épuisé toutes les ressources de l'Odyssée ; « La Charogne » ou « Les Femmes Damnées » étaient des morceaux brisés de l'enfer du Dante. Une extrême acuité de la sensation, une extrême finesse du sentiment, une extrême rigueur de la pensée, rendaient impossible toute abondance. Les adolescents qui devaient si bien écouter la voix d'Apollinaire et celle de Valéry, ne pouvaient plus rêver à l'épopée ou au grand lyrisme.

Tel était l'état de la poésie au moment où je ne vivais que pour elle. Telle était la contradiction où je me perdais chaque jour un peu plus. Ce que j'aimais, c'était la poésie d'Homère, du Dante, de Ronsard et de Hugo. C'est à leurs chants que j'aurais voulu pouvoir accorder le mien. Mais je n'imaginais pourtant pas qu'un homme de mon époque put faire autre chose que ces poèmes fermés où la pudeur limite les élans de l'expression, où tout est suspendu aux fatalités du silence, à la chance de découvrir un mode nouveau. A l'éternelle initiation du

poète une nouvelle initiation s'ajoutait ainsi, au-delà de la poésie de plénitude et d'abondance. J'avais découvert le jardin secret du Parnasse. La fontaine de Castalie y était entourée de petites sources mystérieuses et, dans des bosquets sans nom, chacune des neuf sœurs y était remplacée par une sœur cadette porteuse des secrets qui ne sont révélés que dans le silence.

Je voulais toujours être poète, mais j'avais déjà reçu cette seconde initiation qui remplace la phrase par le mot, le mot par le regard, le regard par l'illumination intérieure, celle qui tarit le chant du néophyte ou, du moins, le condamne à ne plus parler qu'à demi voix.

Dans un autre âge de la poésie

Entraîné dans cette fatalité du silence et tout aussi sensible que n'importe quel autre jeune homme de mon temps à ces exigences de la poésie française, je me ressouvins tout d'un coup, vers ma dix-septième année, que j'avais une autre langue maternelle. J'étais né en pays d'oc et l'un des rameaux du provençal avait été la seconde langue de mon enfance. Sans doute, on ne le parlait pas à la maison mais ma grand'mère en avait repris l'usage avec moi quelques années avant de mourir et si l'on ne me l'avait pas enseigné à l'école, je l'avais appris au plein air, avec les hommes qui travaillaient et, jamais, je n'avais eu besoin de la traduire. Cette langue m'offrait un nouvel univers poétique, un nouveau moyen de communier avec le monde. Je m'y ruai comme à la découverte de l'amour.

Mistral, Aubanel et d'Arbaud entrèrent à leur tour dans ma petite chambre et se mirent à me parler à haute voix. En peu de temps, je n'eus même plus besoin d'avoir recours à leurs livres pour les entendre. Je les savais par cœur et, jamais, ne me lassais d'eux. J'ai dû savoir — je sais encore certains jours — presque tous les chants de Mirèio, plus de la moitié de Calendal, toutes les Iles d'Or et de longs morceaux des Olivades. Malgré leur difficulté, je retrouvais sans effort mes fragments préférés du Poème du Rhône et je pouvais relire les yeux fermés la Miougrano Entreduberto ou le Laurier d'Arles. J'avais retrouvé le Paradis Perdu.

Epique et familière, cette poésie chantait le destin des peuples aussi bien que les travaux et les jours. Elle

parlait d'égal à égal aux conquérants et devisait avec le chat sous l'auvent de la cheminée. Elle pouvait changer en victoire les désastres des Nations. Elle proposait une chanson pour chaque circonstance de la vie. Elle donnait une forme au grand lyrisme ou à l'épopée aussi bien qu'aux chants nuptiaux ou qu'aux refrains de danse. Elle composait un univers poétique contemporain de ma propre existence.

Pareille expérience pouvait me donner à penser que le Provençal était une langue poétique et que le Français ne l'était pas. Mais j'étais trop nourri par la poésie française pour me contenter de ce jugement. Au lieu d'assigner à ces deux langues un génie permanent, je les replaçai l'une et l'autre dans les conditions de leur durée en suivant les génies changeants qui les avaient animées tour à tour. Il m'apparut qu'après avoir été l'initiatrice de la poésie occidentale, la langue d'oc avait déjà traversé cette fatalité du silence qui pesait maintenant sur la langue française. Les derniers troubadours avaient épuisé ses ressources dans les recherches du Trobar Clus, de l'invention fermée et de l'inspiration ésotérique. C'était un silence de plusieurs siècles qui lui avait permis d'opérer la métamorphose qui l'avait ramenée aux sources les plus naïves et les plus jaillissantes de la poésie. Car si le Français n'était encore qu'un chant barbare quand les maîtres en Gay-Savoir enseignaient l'Europe, il avait entamé son chant souverain quand la langue d'Oc s'était trouvée entraînée dans la fatalité du silence. Alors, pendant des siècles, il avait épuisé toutes ses ressources dans une admirable abondance, tandis que la langue d'Oc retrouvait sa vertu libératrice dans le détachement de toutes les grandeurs et de toutes les puissances, au seul contact des forces élémentaires de la vie.

S'il était évident qu'au XVIe Siècle pas un poète d'oc n'aurait pu répondre au génie de Ronsard ou d'Agrippa d'Aubigné et qu'aucune Zani n'aurait pu se confondre avec l'Olive ou avec Cassandre, il était encore plus clair qu'après Lamartine et après Hugo, ce que Mistral et Aubanel avaient à dire ne pouvait pas être dit en Français. Il était impossible d'écrire Mirèio avec la langue qui allait rompre ses amarres avec le bateau ivre et faire fleurir les fleurs du mal.

J'en arrivais donc très vite à conclure que chaque langue avait ses moments de plénitude et que c'est à

ces moments-là qu'elle pouvait atteindre à son maximum d'intensité poétique. Immanente à tous les rapports d'un homme pensant avec le monde, la poésie pouvait s'exprimer dans n'importe quelle langue, mais cette vertu libératrice n'avait pas toujours le même caractère ni la même intensité. C'est la métamorphose du Provençal, sa mutation de l'exquis vers le naturel, du raffiné vers la tendresse, de la subtilité vers la force, accomplie à travers un silence de six siècles, qui m'avait permis de le comprendre. Mais j'avais compris du même coup que les successeurs de Baudelaire et de Rimbaud ne pouvaient libérer que ce qui restait de puissance poétique dans notre langue. Dans la sombre beauté de son éblouissante décadence, dans la profondeur même de ses nouveaux accents, la poésie française n'était plus pour moi que comme l'écho d'une malédiction : malédiction sur les sources du langage et sur les rapports du poète avec le monde.

La Grande année s'accomplissait ainsi sous mes yeux et, par la poésie provençale et par la poésie française, je touchais à la fois son moment de plénitude et son moment de silence.

Le poète ne sortira pas du silence

Je voulait toujours être poète, mais chaque jour me persuadait un peu plus que le français ne pouvait permettre maintenant qu'un mode d'expression poétique qui ne répondait pas à mes premiers désirs. Je m'essayai pourtant à ses jeux et n'y gagnais qu'une extrême rigueur envers moi-même. Je passais des jours à peser des mots aux fragiles balances qui ne peuvent porter que les métaux précieux et, peu à peu, sous ces disciplines de pudeur, je m'habituais au silence.

Sans doute, j'écrivis aussi en provençal et je retrouvais alors l'abondance et l'allégresse qui m'avaient fait croire à ma vocation de poète. Mais je sentais que c'était en français qu'il me faudrait exprimer un jour ce que je pouvais avoir à dire. Le provençal ne fut donc jamais pour moi que la langue de certaines circonstances fugitives.

J'ai des amis, les plus généreusement attentifs peut-être de tous ceux qu'ont pu me gagner mes livres et les quelques poèmes provençaux que j'ai publiés, qui

seront sans doute blessés par cette confidence. Je ne voudrais pas qu'ils puissent penser que j'ai parlé le provençal comme un voyageur qui s'assied pour quelques heures au foyer de l'étranger. C'est en provençal que j'ai tenté de dire ce qu'il m'était impossible d'exprimer en français. C'est en provençal qu'encore adolescent j'ai voulu retrouver l'illumination poétique au moment où je sentais qu'elle allait m'échapper. C'est en provençal qu'à quarante ans, revenant de la guerre, soldat aux mains désarmées, j'ai repris mon travail devant la page blanche. Mais, chaque fois, je n'avais pas achevé quelques poèmes que le français reprenait ses droits. Le provençal ne fut donc pour moi qu'une langue d'appoint, mais sa poésie a illuminé ma jeunesse. Les poètes français m'avaient enseigné le chemin de ma montagne, les poètes provençaux m'ont permis de gravir un second sommet, celui qui donne au monde sa profondeur et grâce auquel nous pouvons donner une mesure à l'espace.

Mais que m'importaient ces mesures et ces découvertes ? Ni le français, ni le provençal n'avaient pu donner une chance à ma volonté d'être poète, sans me détourner cependant de ma vocation.

La poésie est au-delà des poètes

Car, infirme ou triomphant, le langage n'est que l'écho de la poésie. Informe ou exprimée, la poésie est toujours au-delà des poètes. C'est une intensité de la vie, comme l'allégresse du corps, comme le vertige des sens, comme la tendresse du cœur. De quelles joies n'a-t-elle pas entouré ma jeunesse. Je n'ai rien connu, rien aimé qu'elle n'ait revêtu de sa puissance. Ni les montagnes, ni les bois, ni les visages des hommes, ni rien de ce que l'on peut voir, entendre et toucher dans l'univers, n'ont été pour moi de simples apparences du réel. La poésie était partout, essence immatérielle des êtres et des choses, d'une unité plus totale que l'idée même que nous pouvons nous faire de cette unité, mais multiple aussi et rayonnant en mille facettes faites d'héroïsme et de grandeur, de générosité et de tendresse.

ANDRÉ CHAMSON.

POÈMES DE L'AMOUR UNIQUE

Les yeux merveilleux
La main sans ombre
Herbe légère sur l'eau
La marche le corps la foulée

Le corps léger comme l'huile
Au-dessus de toutes les choses
S'avance et tourne
Danse et reste suspendu

Je suis calme
Je te connais depuis toujours.

Je crie et mes bras étendus
Arrachent un monde qui s'ouvre
Je crie et je suis deux hors du temps hors de moi
J'accepte j'appelle et je vois
Nul ne me connaît plus pas même
Le silence des mains dont je suis écrasé

Je suis très loin de moi sans savoir si j'emporte
L'épaisseur d'une chair nocturne
Viens si tu veux je suis déjà ta chair
Et toi la mienne et nous ne savons pas
Si nous sommes ensemble

Tes yeux sont agrandis comme la terre
Ils brillent déchirés comme le firmament.

Entre nous deux quand nos deux chairs collées
Entre nous deux quelque chose se glisse
Informe et pâle et sans couleurs la mort
Informe et nue et prête à se livrer

Quelque chose est en nous que nous n'ignorons pas
Quelque chose qui n'est pas nous et qui nous tue
Ce que nous ne voulons ni voir ni reconnaître
Et le nommer c'est soulever la pierre noire

Je ne veux pas nommer ce qui nous tue
Je ne veux pas nommer celui que notre mort
Attend pour l'épouser dans notre corps qui s'ouvre
Et se baigner ensemble après leurs épousailles.

Les nôtres le projet lumineux de leur nuit.

Très haut ma lampe mon délire
Très haut ma surprise et ma peur
Ainsi je t'appelle très haut
Comme ceux des plaines brûlantes
Crient pour demander la pluie

Loin de toi sur la route morte
Je suis dans l'ombre et la raison
Je ne reconnais plus la face
Profonde des objets de joie
Que ta présence suscitait

Je m'habitue à tout comme un jour à la mort

Les mots les plus simples accourent
Pour t'appeler avec moi
Ils sont la beauté ta robe
Dénouée sous l'eau bleue de l'absence

La chair est ta chair Les yeux
Sont tes yeux comme les paroles
Les étoiles sont tes étoiles
Le souvenir ton souvenir

Loin de toi les choses profondes
Ne sont que surface ou recul
J'appelle les mots anonymes
Ceux passés par toutes les mains
Battus par les lèvres désertes
Pour leur donner poids et couleur

Etoile chair et souvenir
La monnaie glissante des mots

Quand je dis chair la chair est transparente
Et c'est la tienne aussi pure qu'un son
Quand je dis souvenir étoile
La nuit s'écarte et te laisse passer

Tu m'apparais en ta présence
Tu ne sais plus mourir en moi
Tu ne sauras jamais mourir
Depuis que je t'ai désignée

Je te salue victorieuse
D'un monde à jamais retrouvé
Je te salue et je t'emporte
Dans l'étendue de mon amour

Où toute chair est immortelle
Toute chair est ma bien-aimée.

Immortelle pour en mourir
Perpétuellement renaître
Le poignard pur dans la poitrine
La robe heureuse autour du corps

Le flot de sang fleur sur les lèvres
Le mot de passe entre les dents
L'herbe de vie huilant tes gestes
L'anneau d'or obole à ton doigt

Partout la même et différente
Partout conduite et rencontrée
Toujours séduite et rigoureuse
Son pied le piège de ses pas

Elle trébuche dans les ombres
Qu'elle soulève en regardant
Ombre elle-même à en mourir

Renaît de chacune des ombres
Regards bleus cheveux de soleil
Qui n'ont de beauté que son nom

Qui n'ont de vrai que son passage
Et de lascif que son odeur
Présente en toute chair présente
Car toute chair est à ce prix

Immortelle pour être heureuse
Absente pour me torturer
A deux genoux sur cette terre
Où nous sommes deux pour aimer

Multipliée avec l'aurore
Multipliée avec le vin
Secrète ainsi que le martyre
Ouverte aux délices du jour

Vivante à faire peur et j'ose
Prendre en pitié les sans amour.

JEAN TORTEL.

LES CITADELLES HEUREUSES

Sur nos têtes midi cherche sa route !

Les poètes courent aux fontaines
laver leurs mains.

Des cordes de chanvre
proposent les fiasques à la fraîcheur.

Le collier du soleil roule sur le gazon
en grosses perles qu'on arrête du pied.

L'orteil heureux de cette ouverture dans le feuillage
se caresse au rayon !

J'ai tiré ma barque dans les herbes
Entre les îles
— sait-il au moins où l'été le mène ? —
ce garçon qui ne pense qu'à ses muscles
et la poitrine semblable à une plage de gemmes
danse vêtu des seules ombres riveraines

Il imite les lianes
la vigne vierge !

Des barques s'affrontent encore sous les saules
pour étonner le fretin.

A la lisière des âges antérieurs
le cri des filles qu'on pousse à l'eau.

CHANSON DE LA FILLE

Les femmes en deuil se cachent pour prier
C'est leur métier d'avoir mal et de s'adresser à Dieu.
O femmes qui n'avez pas assez de larmes
demain vous borderez les vainqueurs dans leurs lits !
L'évêque, cette courge en rabat,
mûrit sur les espaliers
et le doigt qui porte l'anneau manque à la main !
Dites — où est-elle cette heure où les filles
qui sonnent comme l'or,
accordent aux géraniums des jalousies le crépuscule ?
Les religieuses comprennent qu'elles viennent d'être
et s'étonnent de la naïveté des grilles ! [violées
Les fusils partent tout seuls
aux quatre coins de la ville !
Qu'ont-ils fait, là-bas, du silence ?
Vos voiles de deuil ô femmes
déjà trahissent les morts !
La maréchaussée a été mise à rafraîchir au fond des
[puits !
Les chiens affamés errent avant de dévorer la lune !
Ah ! ce n'est pas un soir de menthe et d'anis qui se
un soir à mantilles à paillettes ! [prépare,
En bas, sous l'auvent de cuivre,
un homme mange du maïs !
Il décapite les Madones,
paisible comme devant un stand de pipes.

Il lève le bras, il tire,
et la tête roule sur les pavés.
Il rit aussi et je jure
que son rire condamne les ombres
et qu'autour de lui la rue où le sang a coulé
se fait d'ambre et de sodas
entre les façades de calicot !
Hé ! Ho ! Vive l'homme qui rit au bord de la nuit !

La cathédrale respire comme une vieille bouche pleine
[d'or !
Le ciel est niellé de cytises pour recevoir les héros.
Une petite fille collée contre un mur sent naître ses seins
— la peur lui éclate entre les dents
comme une capsule de vanille.

L'oiseau vert échappé d'un citron
offusque les surfaces ingénues !

L'homme a disparu derrière les fontaines
et les yeux du monde sont devenus tout petits !

Mes mains sont des mirages vivants
qui dévêtent les surfaces
et élucident pour les bourgeois de la solitude
un visage qui se cherche.

Mes yeux voyagent
et j'oublie de quitter le monde.
Une aile m'attache au présent !

CAMILLE BOURNIQUEL.

Poèmes extraits d'un recueil à paraître chez ROBERT LAFFONT : *Rivages de l'Homme.*

CHANSON A AIMER

à J.-P. Billet

L'hiver est mort sauf dans les cœurs
Dansez pourtant garçons et filles
Que résonnent de vos violons
Les souterrains du château noir

Les amants qui s'y promenèrent
Hurlent encore dans les orages
Mais ils diraient des mots amers
S'ils revenaient de leur séjour

Les arbres morts depuis des siècles
Peuplent les douves de potences
Un seul porte un rameau magique
Qui refleurit chaque printemps

Il suffit de lever les yeux
Pour y cueillir plus de guirlandes
Que n'en offrent aux amoureuses
Tous les jardins des conquérants

Ils ont gardé la tête basse
Les visiteurs des temps de neige
Et le soleil a lui trop tard
Pour qu'ils se joignent à la fête

L'hiver est mort dans tous les cœurs
Chantez dansez garçons et filles
L'oiseau captif attend son heure
Pour voler au-delà du ciel.

GLOSE

Qu'offrirait l'espace à Narcisse
Des visages moins beaux que lui
A la frange d'un précipice
Comblé des secrets de la nuit.

Il sait quelles trames d'un monde
Nourrissent les dons de la fleur
Offerte à tous les promeneurs
Et veut qu'à lui seul il réponde.

Le marbre gravé au dehors
Par les soins d'un ami fidèle
Etouffe l'écho que modèle
A son gré celui qu'il croit mort.

PIERRE MISSAC.

FERN HILL

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was
[green,
The night above the dingle starry,
Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the
[apple towns
And once below a time I lordly had the trees and
[leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.

And as I was green and carefree, famous among the
[barns
About the happy yard and singing as the farm was
[home,
In the sun that is young once only,
Time let me play and be
Golden in the mercy of his means,
And green and golden I was huntsman and herdsman,
[the calves
Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear
[and cold,
And the sabbath rang slowly
In the pebbles of the holy streams.

All the sun long it was running, it was lovely, the hay-
Fields high as the house, the tunes from the chimneys,
[it was air
And playing, lovely and watery

LA COLLINE AUX FOUGÈRES

Jeune alors et le cœur léger sous les pommiers,
Quand chantait la maison et que j'étais heureux
[comme l'herbe était verte,
La nuit régnant sur la combe étoilée,
J'avais alors loisir de saluer le temps,
D'être une goutte d'or dans l'éclat de ses yeux,
Chargé d'honneurs entre les chariots j'étais prince de
[la ville des pommes,
Il fût un temps où, souverain, j'avais de feuillages et
[d'arbres
Une traîne où mêlant marguerites et orges
Je descendais le long des rivières de fruits.

Dans ma verdeur insouciante, et renommé entre les
[granges
Près de la cour heureuse et chantant d'avoir la ferme
[pour demeure,
Dans le soleil qui n'est jeune qu'une fois seulement
Le temps me laissait jouer et être
Doré par les rayons gracieux de ses dons,
Tout de verdure et d'or j'étais chasseur et bouvier, les
[taureaux
Mugissaient à l'appel de mon cor, sur les collines
[répondaient les clairs et froids aboiements des
[renards,
Et lentement tintaient les cloches du Dimanche
Dans les graviers des rivières sacrées.

Je courais tout le temps que durait le soleil, quel
[bonheur
Dans les foins aussi hauts que des maisons, dans les
[chansons jaillies des cheminées,
Tout était libre comme l'air, tout était enjoué,
[adorable, liquide,

And fire green as grass.
And nightly under the simple stars
As I rode to sleep the owls were bearing the farm
[away,
All the moon long I heard, blessed among stables,
[the nightjars
Flying with the ricks, and the horses
Flashing into the dark.

And then to awake, and the farm, like a wanderer
[white
With the dew, come back, the cock on his shoulder:
[it was all
Shinning, it was Adam and maiden,
The sky gathered again
And the sun grew round that very day.
So it must have been after the birth of the simple light
In the first, spinning place, the spellbound horses
[walking warm
Out of the whinnying green stable
On to the fields of praise.

And honoured among foxes and pheasants by the
[gay house
Under the new made clouds and happy as the heart
[was long,
In the sun born over and over,
I ran my heedless ways,
My wishes raced through the house-high hay
And nothing I cared, at my sky blue trades, that
[time allows
In all his tuneful turning so few and such morning
[songs
Before the children green and golden
Follow him out of grace,

Nothing I cared, in the lamb white days, that time
[would take me
Up to the swallow thronged loft by the shadow of
[my hand,

Et le feu même était vert comme l'herbe.
Et chaque nuit sous les simples étoiles
Quand je sombrais dans le sommeil les chouettes
[venaient et emportaient la ferme,
Tant que durait la lune j'entendais, bénis du peuple
[des étables, les hiboux
Qui s'envolaient avec les meules, et les chevaux
Étincelants dans la nuit.

Je m'éveillais, et la ferme, comme un vagabond tout
[blanc
De rosée, s'en revenait, avec le coq sur l'épaule : tout
[était
Lumineux, c'était Adam près d'Eve vierge encore,
Le ciel se rassemblait une nouvelle fois
Et le soleil s'arrondissait comme un beau fruit ce
[même jour.
Tout dût être pareil quand naquit la lumière
Auprès des premières fileuses, et les chevaux encore
[sous le charme
Sortaient fumants des vertes étables hennissantes
En route vers les pâturages célestes.

Honoré entre les renards et les faisans près de la gaie
[maison
Sous les nuages tout neufs et heureux à longueur de
[cœur,
Dans le soleil de jour en jour porté,
J'ai couru fantasque et à ma guise,
Mes désirs ont foncé à travers le foin haut comme une
[maison,
Et peu m'importait, tout à mes jeux couleur de ciel,
[que le temps ne nous donne
Dans son déroulement musical que de rares matines
[aussi belles
Avant que les enfants verts et dorés
Ne le suivent dans sa disgrâce.

Je ne craignais point en ces jours blancs comme
[l'agneau, que le temps me ramènerait
Jusque dans ce grenier peuplé d'hirondelles par
[l'ombre de ma main,

In the moon that is always rising,
Nor that riding to sleep
I should hear him fly with the high fields
And wake to the farm forever fled from the childless
[land.
Oh as I was young and easy in the mercy of his
[means,
Time held me green and dying
Though I sang in my chains like the sea.

DYLAN THOMAS.

Au moment où la lune ne cesse pas de se lever,
Ni qu'en plongeant dans le sommeil
Je l'entendrais s'envoler avec les pâturages des
[collines
Et trouverais en m'éveillant la ferme à jamais arrachée
[à ce pays sans enfants.
Oh quand j'étais jeune et heureux, étant l'objet de
[toutes ses grâces,
Le temps sût me garder vert et mourant tout à la fois
Bien que j'aie chanté dans mes chaînes comme la mer.

DYLAN THOMAS.

(*Adaptation* LÉON-GABRIEL GROS).

DYLAN THOMAS, âgé de trente ans à peine, est d'origine galloise. C'est un des poètes les plus remarqués et les plus contestés, de ce qu'on appelle, Outre-Manche, l' « Ecole Apocalyptique ». Il est évident qu'une traduction ne peut donner qu'une idée approximative de la manière de Dylan Thomas, qui joue moins avec des images ou des idées qu'avec les mots ou les expressions courantes dont il s'efforce de dégager tout le contenu poétique. Il s'agit d'un lyrisme proprement *panique* ou, si l'on veut, bien que les termes jurent d'être accouplés, d'un surréalisme rustique. Il est infiniment curieux, en tout cas, de voir ainsi renouveler un genre aussi désuet que l'Eglogue.

PIERRE SIRE

J'ai vécu dans l'amitié de Pierre Sire. Il m'a aidé à me former, il a tourné mon esprit vers la création.

Ceux qui ont partagé notre vie me comprendront; je ne suis pas sûr, toutefois, qu'ils sachent déjà expliquer le fait social que je ne puis séparer de l'existence de Sire. Des hommes rapprochés par leur amour de la culture, ont, grâce à lui, dépassé la tendance littéraire, ils ont, sur son exemple, appris la passion politique à se dominer. On lui doit la chance très singulière qu'un chef-lieu étroit, jaloux de ses préjugés, ait regardé les problèmes les plus actuels d'un peu haut, d'un peu loin comme s'il n'avait pas été dans ses murs un être de qualité qui ne les trouvât résolus en les pesant dans son âme. Je ne dis pas là des mots en l'air. Rendant à ce professeur de septième l'hommage qu'elle n'accorde qu'à des ministres et seulement à moitié à ses généraux, à ses députés, toute la population de la petite ville a accompagné notre cher ami jusqu'à sa tombe. C'est un fait considérable que toute une cité adopte à la fois le souvenir d'un homme et se déclare, le jour où elle l'a perdu, avec la même spontanéité, la même ferveur, que le village natal. Senti de près et d'un cœur encore douloureux, le phénomène s'explique par l'aveu commun qu'à tous ceux qui l'approchaient Pierre Sire avait enseigné la culture des sentiments. L'avenir nous apportera des éclaircissements sur le don de réconciliation qui fût le privilège de cette nature exceptionnellement généreuse. Un problème avait longtemps tourmenté notre ami. « Les classes déjà affranchies » disait-il « lisent les mêmes livres, se satisfont en gros des mêmes bonheurs, comment restent-elles désunies, entretenant au sein même de la bourgeoisie des germes d'hostilité ? Pourquoi

le magistrat, l'officier, le professeur, le viticulteur se regardent-ils de travers alors qu'ils aiment les mêmes choses, rient à peu près des mêmes faits, acceptent volontiers de marier ensemble leurs enfants ? ». Bientôt, il devait s'apercevoir et nous apprendre que tous ces hommes étaient séparés par des façons différentes de justifier leur privilège. Eux qui devraient s'unir dans un même sens de leur obligation morale, ils ne s'attachent qu'à dénaturer avec des arguments personnels leur sentiment inné de la justice. Et Sire risquait et faisait souvent accepter cette vue extrêmement audacieuse : comme si la vocation d'humanité était première à la conscience et à la raison, il faut que chaque classe découvre au sein de son propre devoir l'intelligence et le sens des devoirs qui la condamnent.

Pour la première fois depuis longtemps, il n'était pas nécessaire de quitter la province pour voir l'homme en pied : toute la grandeur humaine, l'esprit de sacrifice souriant, le regard plus grand que la mort et aussi l'infamie illimitée, la cruauté sale et imbécile, la vengeance sans passion, nous avons tout vu; et dominant laideur et beauté sublimes et assez affamées de servitude pour avaler pêle-mêle et avec un sourire mondain, guerre, paix, trahison, l'épouvante et l'avidité des magistrats, les mêmes, toujours les mêmes, qui surent, sans se démettre, accepter coup sur coup, les ordres du criminel et ceux du justicier et faire la preuve qu'un chiffon d'étamine était toute leur conscience pourvu qu'on le leur fournit assez ample pour envelopper à la fois leur poitrine et leur derrière.

A travers tant de laideurs en route dont il était depuis longtemps préparé à affronter le spectacle, Pierre Sire devinait l'éclipse nécessaire de la valeur littéraire. Abandonnant des romans, des poèmes qu'il écrivait quand éclata la révolution espagnole, il se voua entièrement au salut des libertés menacées. Cela l'embarrassait que tel de ses amis acceptât encore, en dépit de l'orage imminent, de se faire en passant l'acteur d'un drame intérieur. Il avait appris qu'à dix minutes de Carcassonne, des intellectuels espagnols étaient parqués dans des camps, sans liberté, sans livres, sans consolations d'aucune sorte. Son parti fut vite pris. Et pas un jour il ne devait désormais se distraire du but qui le requît jusqu'à sa mort : Apprendre à chacun que la forme élémentaire de l'amour de soi était le respect de la personne humaine.

Helios Gomez Rodriguez, Baquilano, Rafael Torrès Endruna, Roman Iglesias...Sur un petit cahier pieusement conservé, je relis ces listes de camarades inconnus qu'il avait tracées de sa main et qui, pendant près d'un an, dirigèrent ses démarches. Plus d'une fois, le visage éclairé de bonheur, il m'amena, de Montolieu, des peintres, des écrivains, et, un soir que je n'oublierai jamais, un ami de Lorca, celui qui faisait dans sa chaude et tendre voix l'essai des poèmes composés par le poète fusillé. Un jour, nos amis espagnols nous quittèrent. Bien des fois, depuis leur départ, je me suis dit après Pierre Sire : Jamais tant d'exécutions, de reniements, de sales marchés ne contrebalanceront l'espoir que nous avons puisé dans les yeux de quelques anarchistes catalans.

« On est ce que l'on a créé » disait Pierre Sire : « on possède ce que l'on a donné ». Uniquement né pour nous donner des leçons d'humanité, il aurait laissé en nous des traces moins profondes, son exemple n'exigerait pas si impérieusement qu'on se détournât de tout pour lui donner les moyens de luire désormais dans son nom. Le prix de son enseignement est dans les riches possibilités dont il l'avait momentanément dépouillé, et dont sa mort nous a montré qu'il exigeait tout le sacrifice. Poète, romancier, sentant mieux que personne la Méditerranée des étangs où il était né comme moi, il avait lentement et difficilement appris à se taire sur elle, à en enfermer les horizons dans son âme. Son pays natal, il l'avait refusé aux Lettres dans son suprême effort pour l'incarner. Un sol fait un homme; à cet homme de manifester ce que ce sol peut accomplir à travers lui, et de quels évènement moraux, il doit devenir la paraphrase et le rêve. Longue et difficile est l'épreuve : nous ne connaissons pas ce que nous sommes, nous nous enfonçons, jour après jour, dans l'oubli de ce qui nous a créés. Sire nous apprenait que l'on ne retrouve qu'à la faveur d'une révélation et par le truchement de l'âme le pays dont on est l'homme, de longues années, il avait attendu de connaître le pathos de la vigne brûlée de sel, d'obéir à ce qu'enfantent dans le creuset de l'imagination humaine les linceuls plombés des étangs et la ruée folle du vent qui fleurit la mer. Etranges certitudes qui l'avaient engagé à agir au lieu d'écrire, si simples et si riches que le langage le plus clair ne peut pas en épuiser le sens, pleines de trésors poétiques, comme en témoi-

gnent les dons qu'en passant il consentît au folklore et qui luiront dans plus d'une œuvre, car je ne suis pas le seul qui soit entré dans son métier en le regardant dépasser le sien. Un endroit où notre vie physique a pris sa source devient l'âme de notre âme dès l'instant où nous savons le regarder avec les yeux mêmes du jour. Nous le prenions pour un asile, mais du jour où il fut tout notre regard, il est devenu notre étoile.

De Coursan à La Palme s'étend la plaine où le destin de Sire et le mien se sont rencontrés, tandis que nous apprenions l'un de l'autre, à voix basse, comment la mort nous en ferait les revenants. Je ne puis la revoir sans me souvenir de ce qu'elle sera *sur les mers, de ce qu'elle sera sur les routes et dans les airs, partout où des hommes se prêteront un mutuel appui, portant dans la couleur de leurs yeux la patrie morale qui apprît le silence au meilleur d'entre nous.*

JOE BOUSQUET.

UN VIGNERON RÊVE DE SA VIGNE

La plaine étale jusqu'à l'horizon la nappe uniforme de ses vignes. Le ciel est transparent, comme le vent. Rien n'accroche le regard si ce n'est un lointain cyprès à la proue d'une colline. Pourquoi s'arrêteraient-ils ceux qui passent dans la fuite rectiligne des ypréaux ? Quelles confidences attendre d'un pays qui se livre ainsi, au premier venu, dans toute sa nudité offerte ?

Qui donc prendrait sa plume pour parler, sans les connaître plus que d'un jour, de ces terres et de ces travailleurs nés et nourris l'un de l'autre, insaisissables pour qui n'est pas leur chair même et leur sang ? Pour connaître l'immense étendue plate, égale sous les eaux glacées d'hiver comme sont les vagues pourpres et dorées de l'automne, il faut être né dans une de ces maisons où la cave et l'écurie tiennent plus de place que le logis, où l'on se lève plusieurs fois par nuit pour lire dans les étoiles de mai la gelée de l'aurore qui anéantira tous les espoirs, où l'on écoute sans dormir le battement obsédant d'une porte qui révèle le retour d'un vent chargé d'inquiétudes, où l'on s'éveille parce que le rythme d'une pluie de septembre sur le toit se change imperceptiblement en présage d'inondation.

De cette vie secrète rien n'apparaît à l'artiste ou à l'écrivain en quête de pittoresque exotique. En hiver, la suite géométrique des ceps aux gestes de nains difformes dans le lacis veineux des canaux d'irrigation ; au printemps, le vert factice du sulfate de cuivre à travers lequel transparaît le vert trop tendre des bourgeons ; en été, les tons plats des feuilles sous la poussière ; en automne même la profusion anarchique des plus riches teintes ; tout cela étalé à l'infini ; sans courbes qui aèrent les lignes de fuite, sans valeurs qui ordonnent les plans, sans même l'ombre errante d'un nuage.

Cette plaine, avec, comme ils disent, sa désespérante monotonie, invite les étrangers de passage à fuir vers d'autres cieux où la nature plus complaisante disposera des plans et des couleurs à la mesure de leur facilité.

Droites jusqu'à l'horizon les routes les emportent et ils ne voient même pas sur les troncs d'argent des ypréaux ces yeux immenses dont l'étrange regard semble hâter leur évasion.

Au bord des chemins de terre qui vont chercher les plus petits coins de vigne poussent des saules étêtés, des tamaris au feuillage glauque qui recèlent des millions de moustiques, quelquefois un amandier amer... des arbres torturés par le vent, déjetés vers l'est et privé de leurs branches basses qu'on donne en pâture aux quelques maigres chèvres du pays. Aucun pré n'offre son repos d'herbe pure. Seuls des joncs et des roseaux révèlent par endroits l'origine lacustre de ces terres. De temps à autre un peuplier d'Italie inattendu, élève très haut son feuillage frémissant où se posent avec les premières lueurs de l'aube, les premiers souffles d'un chant venu par delà la Méditerranée des plages endormies de l'Orient.

Toute la beauté de ces lieux leur vient du ciel et du vent. Nulle part la lumière ne m'a paru plus pure, nulle part son frémissement plus perceptible sur l'horizon qu'autour de mon village. Chaque enfant sait que l'air y est bleu comme l'eau, transparent comme elle, et cependant, sous cette transparence, chaque heure, chaque tènement, chaque arbre garde sa couleur confidentielle. On sait que là-bas, vers le Pas-du-Loup, où tremble ce bleu turquoise, ce sont les vignes de l'Etang qui disputent encore aux roseaux nains le sel des lagunes mortes ; que vers l'ouest, autour de ces bouleaux où le bleu se mêle à l'argent des feuilles inquiètes la rivière attend l'eau des neiges pyrénéennes pour emporter la digue chaque année hâtivement reconstruite et se ruer dans la plaine chargée de richesses ou de désastres. Cette boule sombre, du côté de la mer, pareille à un nid de pie autour duquel pâlit l'azur, c'est l'aousino, le seul chêne des terres basses, l'arbre tabou, qui, depuis des siècles, écoute s'enfuir dans la galopade des vents les légendes oubliées.

Venus, l'un du levant : le Marin, l'autre du couchant : Le Cers, ces vents luttent sans cesse, ici, avec une violence sans égale.

Saturé d'embruns, de sel, d'iode et de fièvre le Marin n'a qu'à franchir ces collines couchées au bord

des vagues pour reprendre son élan dans la plaine ouverte comme la mer. L'homme, les animaux et les plantes respirent mal dans ce souffle humide et tiède qui amollit les nerfs et détrempe les volontés. Le Cers, lui, au terme d'une longue course à travers l'Aquitaine et le Massif Central débouche comme un fou du couloir de Naurouze. Il n'est que transparence et fureur. Les animaux, la vigne et les étoiles devinent sa venue avant l'homme. Les hirondelles qui tantôt volaient en rasant les souches remontent dans l'azur ; les feuilles et les étoiles vibrent soudain comme des ailes et l'homme retrouve aiguisée et luisante comme un soc sa joie de vivre.

Aux rares jours de calme les troncs obliques, les branches tordues et tendues vers l'est gardent leur allure de fuite comme si la chevauchée du vent n'était que le rêve des arbres.

Ceux qui dès leur enfance n'ont pas connu ces passages subits et répétés de l'abattement fébrile à l'extrême exaltation, comment comprendraient-ils le caractère passionné des vignerons du Bas-Languedoc.

Mais les couchants expriment l'âme silencieuse de ces paysages. Ils sont grandioses et lents, retenant de légers nuages au bord de l'horizon pour y essayer, puis défaire une éclatante floraison de couleurs. Des haies d'arbres dessinent des silhouettes au fusain sur les tons pastels du ciel. La nuit élargit plus qu'ailleurs le silence. Pas de sources, ni de ruisseaux, pas de clarines... Tout se tait... jusqu'à ce que l'aurore, née aux dernières vagues du Golfe, chasse d'un seul coup, avec les ombres, l'haleine de fièvre qui remontait du fond des rêves de la plaine ; et éveille le vent... Alors descend du ciel la plus éclatante lumière : tout s'unifie, tout devient clair et pur, illimité... Il faut le premier cri d'une alouette pour recréer l'espace. Et le paysage s'ordonne comme un poème, comme lui traversé par un seul souffle. Mais seule l'extrême rigueur permet d'y construire la beauté. Ici, rien n'est facile, rien n'est gratuit.

Partout ailleurs le paysan sait qu'il va de soi de trouver la terre stable sous ses pieds pour lui confier les semences, les travaux, les fondations de la maison. Ici le sol lui-même est l'enjeu d'un combat tous les jours renouvelé. Hésitant entre deux éléments, cette plaine amphibie, gagnée sur la mer et les lagunes, reste imprégnée de sel bien plus profondément que ne la creusent les socs. Pour que les racines ne soient pas corrodées les vignerons drainent les vignes chaque année, puis les irriguent à l'eau douce. Pour pré-

server les plants les plus proches de la mer des assauts du vent et du sable ils les protègent de claies de roseaux tressés : barrières fragiles incessamment reconstruites. C'est un combat grandiose et ténu.

L'étranger qui passe devant ces cloisonnements légers, ces tranchées parallèles garnies de sarments ne voit qu'un visage sans grâce où nul trait ne décèle une émotion ou un sourire. Mais l'écrivain né de ces terres marines sait bien qu'une peine et une joie sœurs des siennes naissent des travaux de la vigne, avec quotidiennement les exaltantes incertitudes de l'art. Et comme lui, le viticulteur prépare le terrain où doit éclore l'œuvre avec la minutie patiente du créateur qui connaît ses forces et ses limites, qui sait que tout effort est vain s'il rompt le pacte qui, depuis des millénaires le lie sans le soumettre au ciel, aux vents, à l'eau et au limon de son coin de terre.

Les ouvriers agricoles de mon village prétendent que leur salaire quotidien doit toujours être supérieur de deux francs à celui des autres ouvriers de la plaine ; parce que, disent-ils, nous « les gagnons ». Ils veulent exprimer par là qu'une vigne cultivée de leurs mains a un rendement meilleur. Et ce n'est pas par une plus longue durée du travail qu'ils justifient cette prétention mais par leur compétence et leur savoir faire. Rien ne saurait mieux traduire l'importance de l'expérience, de l'intuition et de l'art dans la culture de la vigne. Cet orgueil révèle une profonde identification de l'homme à son travail et à sa terre.

Quelques semaines à peine la vigne est abandonnée au sommeil froid de la terre. Aux premiers vents d'automne, alors que tremblent encore quelques feuilles pourpres au bout des ceps, que tourdres et grives activent de grappiller les grains oubliés, le vigneron revient à sa vigne. Il faut nettoyer les fossés d'irrigation que les herbes ont engorgés, vérifier les vannes, arracher les plantes parasites qui avaient profité des vendanges pour grandir... La sève s'endort peu à peu. Alors, avec sa veste de velours à grosses côtes, son capuchon qui ne laisse apparaître que les yeux et le nez, ses grands ciseaux à manche de bois, sa scie et la pierre à aiguiser pendues à la ceinture, le vigneron promène sans hâte, d'une souche à l'autre, sa silhouette médiévale. La taille est un travail qui ne réchauffe pas, et, les matins de gel, on voit, dans la plaine, des hommes sauter sur place, ouvrir grand les bras et les refermer violemment sur leur poitrine, tan-

dis que les mains couvertes de gros gants claquent sur les flancs. Et puis ils se penchent, ils restent quelques secondes, attentifs, devant la souche. Ils cherchent la forme qui redressera ce végétal tordu, semblable à une excroissance minérale, qui porte cependant, dans sa sève endormie et ses traits tourmentés, l'image de cette forme qui ne doit être qu'à elle, que doit deviner l'homme aux ciseaux et qui répartira selon sa force le poids des grappes à venir. Nul travail n'exige autant que celui-là une intuition de la vie secrète du végétal. Les coups de ciseaux dont dépendent la richesses des grappes et la durée des ceps obéissent à des lois complexes que seul peut connaître l'homme né de parents vignerons. Ils sont commandés par l'âge et la qualité du cépage, la nature du sol, l'exposition aux vents, les risques d'inondation... Cependant l'homme hésite à peine : quelques gestes précis et rapides, les sarments tombent et de l'opération magique surgit une forme redressée, née de ses propres exigences et de la divination de l'ouvrier.

Je n'oublierai jamais le geste de mon père, m'amenant un jour devant une souche qu'il m'avait fait tailler l'hiver d'avant. L'aurai-je retrouvée, perdue dans la vaste toison de juillet ? « Regarde, me dit-il, elle est droite comme un I et ronde comme un verre » ; et, écartant les feuilles, il me montrait avec un sourire qui éclaire toujours mon enfance les grappes blondes sur lesquelles jouaient les verts reflets de l'ombre.

Il y avait toute une philosophie dans l'attitude goguenarde des vieux vignerons lorsqu'ils voyaient des propriétaires tard venus multiplier dans leur vigne les ceps à fruit et les pisse-vin. Ceux qui voient l'existence à la mesure d'une vie d'homme, ceux qui, d'un coup d'œil et parce que la souche est nouée un peu court diront, sans se tromper, à quelle mort prématurée est vouée la plantation entière, ceux-là taillent avec sagesse : ils ont la prudence de refuser à l'avance les récoltes exubérantes qui épuisent tôt le vignoble.

« A taille d'âne, Dieu cependant donne du vin ».

Ils se souviennent que la taille fut inventée par hasard et savent qu'il faut employer avec les plus grands ménagements les dons de la Providence. Un âne, dit-on, a inventé la taille, à une époque où le fruit tenait peu de place au milieu d'une libre végétation. En dévorant les rameaux, l'âne avait laissé derrière lui une souche mutilée. Et l'on fut bien étonné de voir apparaître, après la floraison, un nombre de grappes inaccoutumé. Les viticulteurs ont retenu la leçon, mais ils l'appliquent avec art.

Et, tandis que tombent sur la terre froide les secs rameaux enchevêtrés on voit s'avancer dans leurs longues chemises blanches les silhouettes familières dont une capeline couleur de nuage dissimule les visages. Les ramasseuses de sarments étaient pour moi des images du froid et de la mort en même temps que des symboles de renouveau. Car sous les formes effrayantes je reconnaissais les jeunes filles dont les rires chatouillés sous les premières étoiles du ciel de mars, éclateraient en floraisons blanches sur les amandiers de la plaine.

Chaque hiver la plaine se souvient de l'étang qu'elle fut. Dans un lacis de canaux emprisonnant les vignes d'un immense filet, où l'on dirige et l'on arrête l'eau par un jeu compliqué de vannes, la submersion gagne un rectangle de terre, puis le prochain... envahit peu à peu toute la plaine, drainant le sel, asphyxiant des larves, doublant le ciel immense. Sur les reflets où flottent les doubles des nuages, les têtes des ceps émergent, dressant leurs courtes tiges comme des doigts mutilés. Et ces signes obscurs sur l'eau moirée de vent semblent inscrire un grimoire cabalistique. Les rapides et prodigieux couchants de ces hivers où la lumière prodigue un éclat glacé, font courir le long des routes des incendies à ras de sol, répétés par chaque carré d'eau comme par des miroirs à facettes multiples. Des canards passent en triangle dans le haut du ciel. Et les hommes vont d'une vanne à l'autre pour canaliser l'écoulement de l'eau qui, comme la lumière et le vent, est à la fois l'alliée et l'ennemie de l'homme. Qu'elle séjourne trop longtemps dans une vigne et le sel dont elle s'est saturée sur son parcours imprégnera le sol, brûlera les racines ; qu'elle s'écoule trop tôt aspirée par des vannes lointaines ouvertes avant l'heure : une aurore trop claire d'avril fera éclater les vaisseaux des premiers bourgeons ; sinon le ciel d'été, altéré comme la terre, disputera aux plus profondes racines la moindre goutte d'eau...

Comment l'étranger saurait-il de quelles jalousies et de quelles disputes se marquent les étapes de cette inondation artificielle ? Des hommes prennent l'affût, la nuit, auprès d'une vanne menacée, et parfois avec un fusil. Des brouilles surgissent... qui devinerait le tragique de cette immense nappe d'eau lunaire, avec, le long des plus grands canaux, la file des fantômes des saules mutilés ; avec les ombres silencieuses des hommes surveillant l'arrivée ou le départ de l'eau qui doit sauver leur vigne ou qui peut l'anéantir. Travail sans

répit, celui du petit propriétaire ne laisse au loisir aucune heure du jour et lui ravit parfois ses heures de sommeil. A chaque instant un nouveau danger menace la terre et l'homme. La récolte est ménagée heure par heure, comme si le travailleur lui dispensait sa propre vie pour l'arracher peu à peu au néant.

Dès que l'eau abandonne la plaine, le vigneron introduit sa charrue dans les vignes. Le passant non prévenu distinguerait difficilement cet acte agricole d'une cérémonie rituelle : la charrue qui trace le premier sillon du cycle est un instrument primitif et personne ne peut savoir de quelle espèce est le sentiment que le viticulteur attache à la conservation de cet outil sans âge. Routine ? Mais le vigneron est le moins routinier des paysans. S'il refuse l'aide des machines perfectionnées, s'il refuse la facilité d'une brabant qui s'en va seule, sur ses roues, au pas lent des bœufs dans les champs de céréales, n'est-ce pas simplement parce que ces outils qui tendent à limiter l'effort humain ne conviennent pas à son travail ? parce que la technique est restée impuissante devant une culture qui exige tout de l'homme : l'experience héritée des ancêtres, la difficile adaptation à des circonstances souvent imprévisibles, l'habileté manuelle de l'artisan, l'interprétation des signes qui passent dans le vent, dans les nuages, dans le feuillage des peupliers ou le vol des oiseaux, dans les nuances d'un vert de bourgeon...

La charrue du vigneron, sans roue, à un seul mancheron ne va pas droit son sillon. A chaque instant il faut faire dévier le soc pour ne pas blesser une souche qui s'aventure hors d'un rigide alignement, creuser au contraire une courbe pour passer au plus près d'une autre qui se dérobe... La pointe d'acier n'est que le prolongement du geste du laboureur, obéissante et sensible aux moindres réactions de la main qui la guide. Il en est ainsi de presque tous les outils du vigneron : du couteau à greffer qui a pris à travers les siècles sa forme et son tranchant les plus efficaces et qu'un greffeur ne prête jamais à personne ; des houes qui, elles, changent de forme d'un village à l'autre comme change la nature du sol...

Aux vacances de Pâques mon père m'amenait à la vigne. Je savais qu'elle allait fleurir en secret, ne révélant que par un très discret parfum que le moment était venu pour le soleil et le ciel de préparer les récoltes de septembre. Les quinze jours que durent

la floraison — une floraison sans éclat, discrète comme une méditation — le vigneron a les yeux levés vers le ciel. Il souhaite les grands jours clairs, sans humidité, et la brise légère qui transporte les pollens dans les pistils ouverts d'une silencieuse journée de printemps. La floraison échoue sous le poids d'une averse, au souffle d'un grand vent... mais les hautes journées préparent les belles récoltes. C'est cette attente qui représente pour le vigneron ce reposoir spirituel, cette période de retraite où il se renonce lui-même et comprend que les plus extraordinaires efforts doivent s'incliner devant les caprices de la fatalité.

Rien ne peut sauver une récolte compromise pendant la floraison. Mais une floraison heureuse ne réussit pas à donner au travail du vigneron une chance intacte car tout est encore à faire.

Le printemps a peuplé les airs de papillons qui déposeront sur les jeunes pousses le germe de maladies mortelles. La nuit, des lampes s'allument dans les vignes apportées par un homme anxieux qui se demande s'il va brûler ses parasites ou attirer les parasites du voisin. Il fait son devoir. Pas un geste, pas un acte qui ne tienne par quelque côté à une croyance magique. Celui qui s'obstine à ouvrir la terre avec la charrue des premiers laboureurs se croirait voué par son inertie devant le fléau à la vengeance de l'adversité. Il faut agir. Pas un instant le travail de la sève n'est interrompu. Le vigneron qui ne rêve pas de sa vigne serait indigne d'en cueillir les fruits.

Alors commencent ces sulfatages fébriles qui peuplent la plaine de silhouettes étranges. Un vieille chemise passée sur les vêtements, l'homme va et vient, toute la journée en lignes parallèles, le dos surmonté d'un réservoir à soufflet. Il dirige sur les feuilles une pluie verdâtre qui farde la plaine d'une teinte vénéneuse. Qu'une averse lave ce fard, que le vent Marin ramène des miasmes et il recommencera, jusqu'à dix, douze fois avant les premières rougeurs de la maturité.

Vient Juillet. La plaine n'est plus qu'une mer verte. Un beau jour, le père rapporte les premiers chasselas. Ils sont pour les enfants... Dans les années de mon enfance ce jour est plus clair que les autres. Plus que la transparence gris brun des grappes, et leur goût d'aurore, j'y retrouve, voilé d'un émotion heureuse, la voix de mon père m'appelant pour m'offrir le panier, et le sourire de ma mère qui, effaçant pour un instant ses perpétuelles inquiétudes, illuminait son visage de douceur et d'espoir.

Et ce sont les vendanges. L'effort personnel devient plus grand encore. Les faucheuses, les moissonneuses, les batteuses peuvent ailleurs se charger des récoltes. Ici, chaque grappe est touchée par des doigts, transportée par des bras humains. Jusqu'au jour où, pressuré, transvasé, le vin coulera clair du foudre, la vie du fruit exigera la peine de l'ouvrier. Ce jour-là le vigneron portera aux siens un verre à moitié plein de vin nouveau : il le lèvera haut dans la lumière, le fera tourner au bout de ses doigts pour en faire jouer la transparence et les reflets de rubis ; puis, l'ayant fait goûter à chacun, il s'assiera au coin de la cheminée, devant la flamme des vieilles souches, détendu enfin, comme s'il se reposait pour la première fois de l'année.

Si l'on ne voit nulle part ailleurs une telle transmutation de la nature par l'homme, par contre nul homme n'est, plus que le vigneron de cette plaine, l'image de sa terre et de son ciel.

Celui qui ne s'arrête qu'un instant dans ces villages par un crépuscule d'été est frappé par l'animation bruyante des rues, des terrasses de café qui débordent sur les places où des platanes poussiéreux dispensent une ombre sans fraîcheur. Les rires se mêlent à de grands gestes et aux éclats de voix ; à chaque instant une dispute éclate, brève comme une ondée d'avril... Assises sur le seuil des portes les femmes attendent sans impatience le retour des maris. Tout le monde vit dehors, y prend le goût des attitudes, l'habitude de la parole claire chargée de cette éloquence un peu déclamatoire qui extériorise une heureuse surabondance de vie, exprime un lyrisme ailé, coloré, jouant avec les mots comme avec des hochets brillants et tintants ; un lyrisme jamais dupe de lui-même, extravagant souvent, et soudain reprenant contact avec le réel en une pirouette comique de clown.

Mais cette exubérance, qui a toujours énivré les pays ou les mots ne sont que la chanson de la lumière, n'exprime pas seulement la joie de vivre. Elle est un moyen inconscient pour le vigneron d'oublier l'inquiétude qui est le fond de sa nature. Car cette race, comme son sol est rude et secrète. Cependant que tant d'autres pays dont la terre et le cadre étaient fixés depuis des millénaires, modelaient patiemment, mais avec continuité, le visage de leur destinée, la plaine du Bas-Languedoc, sur une terre mouvante en perpétuel devenir, poursuivait un rêve toujours incertain. Aujourd'hui encore tout est à chaque heure remis en question.

L'homme ne peut jamais étayer son espoir d'une certitude. Chaque aurore, chaque virée de vent porte avec elle autant de promesses de miracles que de désastres.

Il faut avoir entendu, à la veille des vendanges, la pluie obstinée de septembre ; guetté, du haut du pont, la montée torrentielle de la crue, plongé ses jambes dans la terre gluante des inondations, à la recherche des grappes gainées de limon ; observé avec anxiété la cruelle pureté d'une nuit d'avril, la naissance d'une tache de rouille sur une feuille pour comprendre ce subit durcissement des traits et des regards, cette attitude de malheur qu'on rencontre chez les femmes vêtues le plus souvent de noir, les cheveux cachés, vouées au culte des morts et aux besognes ménagères, renonçant, dès leur mariage, à toutes leurs joies de jeunes filles.

Mais ils savent que rien n'est jamais définitivement perdu ; que l'obstination de la sève régénèrera un jour les ceps déchirés par la grêle ; qu'il y a dans cette torsion tourmentée des troncs, dans le travail secret des racines un vouloir vivre plus fort que ce qui s'acharne à détruire. Et, aussi, que les forces hostiles auraient aisément raison de cette volonté si lui, l'homme, s'abandonnait au désespoir, se mettait à douter de son propre pouvoir. Ce pouvoir, il en a conscience plus qu'aucun autre ouvrier de la terre. Dans cette lutte de l'homme contre la nature il a tant de fois vaincu qu'il ne saurait renoncer, ne fut-ce qu'une heure. Il y va de son intérêt certes, mais au moins autant de son orgueil : cet orgueil qui étonne l'étranger, qui contraste avec l'humiliation des paysans d'autres régions. C'est que son œuvre porte sa marque personnelle, n'est pas anonyme comme la prairie, le champ de blé ou de maïs... C'est son œuvre comme l'est, du statuaire, sa statue.

S'il a conscience de son pouvoir, il a aussi conscience de sa faiblesse, c'est-à-dire de ses limites. Le vigneron qui revient de sa vigne gelée, pose sur le bord du pressoir les quelques pousses flasques et noires qu'il a emportées pour les montrer aux siens, n'a pas un mot de révolte contre les éléments qui viennent d'anéantir le fruit de ses efforts. Il connaît la vanité de cette révolte. Il songe à ce qu'il aurait dû faire pour éviter le malheur. Il se demande par quelle faute, quel oubli il a rompu le pacte qui le lie aux forces naturelles...

Mais s'il sait accepter les coups de la fatalité, il ne se résigne jamais au malheur qui lui vient des hommes. A ce travail qui, plus que tout autre, exige l'initiative et l'intervention, il a acquis un amour passionné

de la liberté qui le fait se cabrer devant toute contrainte sociale. Il est capable alors des plus violentes révoltes comme des plus durs sacrifices.

Tout est extrême en lui jusqu'aux mouvements de son cœur. Comment en serait-il autrement dans un pays qui quelquefois d'une année à l'autre passe d'une extrême misère à l'extrême opulence ?

Que survienne une de ces récoltes fabuleuses qui déverse ses dons jusque dans les plus humbles foyers, le vigneron semble oublier sa part de courage dans l'avènement de ce miracle. Cette richesse qui ressemble à un don gratuit du hasard il éprouve le besoin de la jeter aux quatre vents. Mais sa jouissance serait sans charme s'il la gardait secrète. Comme le ciel est ici prodigue de sa lumière, il est prodigue de ses biens et de sa joie. Et sa prodigalité voyante n'a d'égale que sa générosité.

Qu'importent les risques futurs, les années de disette... Il ne regrettera rien; il supportera les plus dures privations sans rien abdiquer de son orgueil.

Et sans désespérer de cette terre qui a forgé son âme, qu'il aime d'un amour plus fort que la mort.

P.-M. SIRE.

LA FENÊTRE OUVERTE

Il y a l'amateur de remèdes et le malade, le connaisseur et l'usager que seuls peuvent confondre les potards de basse province et les infirmiers militaires. Le médecin, lui, ne s'y trompe guère...

A la scrupuleuse attention du patient, à cette grave satisfaction avec laquelle il tend ses veines à l'aiguille, l'homme de l'art a tôt fait de le repérer. Il sait déjà qu'aux vertus efficientes du produit vont s'ajouter rapidement celles — combien pénétrantes ! — d'une lecture suggestive.

L'amateur de remèdes n'est pas de ces dolents barbares qui lacèrent l'emballage et se hâtent d'avaler en grimaçant la dose prescrite, mûs seulement par un bas souhait de guérir. Non. Les maux dont il souffre l'accablent moins de désordres physiologiques qu'ils ne l'emplissent du secret orgueil de confiner à l'exception : si quelque bile l'écœure, n'allez pas croire naïvement qu'il en limite le champ à son système hépatique ou la cause à son inconduite...

L'amateur de remèdes est avant tout celui dont le cœur peut se trouver à droite. Là où tout autre serait la victime du mal, il en devient le théâtre, et, partant, le premier public. C'est ainsi qu'il se ménage une souffrance confortable, spectaculaire, et si radiante parfois que ses familiers en succombent.

Il n'estime la voie buccale qu'à la faveur de drogues menues et menaçantes, de cristaux redoutablement insipides. Le plaisant axiome qui fait ordonner une médecine nouvelle tant qu'elle agit n'est pas de son goût : il est l'homme du contesté. Cette sorte de joie à briguer la virginité des substances en fait un cochon d'Inde glorieux.

Le mépris des appellations commerciales, des abréviations euphoniques ou publicitaires le pousse presque toujours à lire à haute voix les formules complètes qu'il ingère. Aucun poème baroque du seizième ne pourrait mieux délier sa langue qu'un bon chlorure de quinze à vingt syllabes. Il fait de la magie sans le savoir; il se traite par les formes avant de soumettre son corps aux essences.

Je n'ai point ici dessein d'amuser ou de surprendre. Mon personnage est éternel; son côté gratuit n'est que l'énorme doute par quoi les tentatives de guérir peuvent forcer notre respect. « Fille des songes ». Aucun mépris dans ce mot de Jamblique, relatif à la médecine. En fait, l'expérience compte peu devant cette perpétuelle insoumission de l'organisme. Nos moindres fonctions ne semblent trahir des besoins que pour démentir aussitôt les principes qu'on en dégage. Loin de se morceler en apparences variées, le mal conserve une impressionnante unité. On croit le diminuer, on le déplace. Pour trois masques dont on le prive, il s'en découvre dix. Un cercle, et le plus décevant de tous. Un remède absolu — d'une affection si bénigne soit-elle — triompherait de tous nos maux. Ce remède n'existe pas, et c'est pourquoi nous demandons aux pharmacies, depuis Galien, non le salut, mais le répit. Minuscules épouvantails que l'adversaire éventera dans une heure, ou dans un an. D'ici là nous aurons vécu. La science et le sursis commencent par la même lettre.

L'amateur de remèdes n'est pas si fou, qui, sachant bien la partie perdue, réclame au moins son rôle.

La littérature usuelle lui est d'un grand secours. Comme il a quelque peu dépassé le stade du Larousse Médical, il peut conjuguer sans trop de risques le formulaire et le Littré. Certes, il est plus que jamais soumis à l'obédience du praticien; mais cette aveugle soumission, il la corrige d'un je ne sais quoi de plus actif, de mieux complice. Il ne sait rien, d'accord, mais il le sait. Il s'entraîne, à sa façon, à ne pas mourir comme un imbécile; l'intelligence, qui fait partie de sa défaite, l'en console presque, au jour venu.

Cette attitude en vaut une autre, et c'est pour cet ami que j'ai tiré de la bibliothèque un fort volume, quatrième édition de la « Pharmacopée universelle, contenant toutes les compositions de pharmacie qui sont en usage

dans la médecine, tant en France que par toute l'Europe; leurs vertus, leurs doses, les manières d'opérer les plus simples et les meilleures; avec un lexicon pharmaceutique, plusieurs remarques nouvelles et des raisonnements sur chaque opération par Nicolas Lemery de l'Académie Royale des Sciences, docteur en médecine. » A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie.

Les collégiens, promus au rang de manipulateurs par un professeur insouciant, connaissent bien ce Lemery pour un mélange de limaille et de soufre qu'ils enfouissent en sol humide sans jamais avoir la patience d'attendre la réaction dénommée « volcan »; ils se rabattent promptement sur la combinaison permanganate-glycérine, pyrogène rapide autorisant de plus sûrs dégâts.

Nicolas Lemery, fils d'un procureur normand, est né à Rouen en 1645. *Apothicaire dans sa ville natale, puis aux côtés de l'illustre Glaser, père du sulfate de potasse, et que ses rapports avec la Brinvilliers firent embastiller, il gagne bientôt Montpellier pour y asseoir sa réputation de démonstrateur au Jardin du Roy. Reçu maître apothicaire en* 1672, *il ouvre à Paris des cours publics de chimie dans lesquels il s'adresse autant à la foule qu'aux savants.*

C'est le véritable annonciateur du dix-huitième siècle qu'il faut saluer en lui. Bravant à la fois l'empirisme et les secrets lucratifs, Lemery ouvre la fenêtre, et, pour la première fois, livre à la logique du plus grand nombre ce que détenait jusque-là un petit nombre de traditions jalousement privées. Comme le grand Paracelse avait l'audace de professer en allemand, c'est-à-dire en langage vulgaire, il entend s'exprimer en clair. Le poignard qui eut raison de l'alchimiste épargne Lemery.

Conduit en Angleterre par son protestantisme, notre apôtre de l'antimoine, dut à de sages abjurations de reprendre ses cours. En 1699, *l'Académie des Siences lui ouvrait ses portes. Ainsi triomphait-il avec un an d'avance sur le siècle des lumières.*

La mort qui prit son vieil ennemi en 1715 *ne put faire que cent ans plus tard le sulfate de soude ne s'appelât point encore Sel Admirable de Lemery.*

L'originale In-4° de sa « Pharmacopée » date de 1697. *Elle est de douze ans postérieure au « Cours de Chymie » et précède, de dix ans, le « Traité de l'Antimoine ».*

C'est un ouvrage dont les intentions et le plan sont exposés dans la Préface, suite à l'admirable lettre d'hommage qu'adresse Lemery à Guy Crescent Fagon, son maître et protecteur.

Du formulaire proprement dit, quels trésors ne pourrait-on tirer ! Si le lecteur amusé y rencontre ces « pilulæ perpetuæ » balles de régule d'antimoine, de la grosseur des pilules ordinaires, purgatives par les selles, qu'on avale à raison de deux ou trois, qu'on rend entières, et qui lavées, sont susceptibles d'être reprises et rendues autant de fois qu'on voudra se purger, sans qu'elles perdent leur qualité... »

Si quelque sourde poésie arrache à ses destinations modestes le « vas infernale »... au col duquel on a exactement joint et mastiqué un petit entonnoir de verre en sorte que son bec entrant dans la capacité du vaisseau les liqueurs qu'on y verse y tombent facilement, mais n'en peuvent sortir, d'où vient qu'on l'appelle Enfer...»

Si je ne sais quels bitumes flamands servent de fond aux différents degrés du feu qu'on nomme « arenae, cinerum, circularis, gradatus, limaturae, ferri, lucernae, nudus, reverberatorius et suppressionis... »

Si la tradition, en un mot, déforme encore, ça et là, le visage rigoureux de la connaissance, les simplifications pertinentes, les réformes audacieuses annoncent en plus d'un point l'esprit de méthode expérimentale d'une part, et d'autre part le crédit maintenu à des substances simples, à faibles doses, que tiennent en grand honneur nos plus modernes homéopathes.

On découvrirait, en parcourant avec soin les formules que — mis à part le souci d'isotonie qui en a renforcé l'action — nombre d'entre elles pourraient encore être valables... Si le soulagement des maux prêtait à l'ironie, on avancerait en souriant que nos drogues n'ont progressé qu'en diplomatie.

C'est par son esprit que la préface — ici publiée intégrale — se hausse au rang de texte solide, essentiel. N'en devrait-on retenir qu'une « gloire ardente du métier », elle mérite sa durée. Elle appartient à ces proférations de l'entendement par lesquelles un enfant se reconnaît homme, un savoir, connaissance, et maintes choses retenues, un acquis.

TOURSKY.

PRÉFACE

A LA PHARMACOPÉE

UNIVERSELLE

Les premiers qui s'appliquèrent à la médecine, ne se servirent que de drogues simples dont ils avaient reconnu les vertus par beaucoup d'expériences, et il ne fut mention chez eux pendant longtemps ni de compositions, ni de pharmacopées. Les Américains, si nous en croyons les historiens, pratiquoient encore la médecine fort heureusement de la même manière, lorsque les Espagnols allèrent conquérir leur pays : ils faisoient des cures merveilleuses par des applications de plantes qu'ils cueilloient à mesure qu'ils en avoient besoin, et nous voyons souvent que plusieurs remèdes simples agissent avec plus d'efficace quand ils sont pris seuls, que quand ils sont mélangez, comme l'Opium, le Quinquina, l'Ipeca-cuana, la Rhubarbe, le Jalap; mais comme l'on cherche toujours à enrichir et à perfectionner un art, les anciens médecins trouvèrent à propos de joindre les remèdes les uns aux autres, puis voulant les conserver, pour en avoir dans tous les tems qu'ils en auroient affaire, ils inventèrent quelques compositions. Ceux qui les suivirent en firent de même, et ainsi elles ont été multipliées successivement presque à l'infini, comme on peut le voir par les descriptions contenues dans les Dispensaires. Chaque Auteur s'est fait honneur d'inventer sa composition, et presque dans tous les Etats du monde, chacune des principales villes a mis au jour sa Pharmacopée, où il y a eu toujours quelque particularité; mais parce que beaucoup de ces descrip-

tions ont été faites par des personnes qui n'avoient jamais opéré, ni vu opérer en Pharmacie, il s'y rencontre des barbarismes dans l'Art, ou des fautes grossières pour les doses et pour les liaisons des Médicamens, lesquelles ceux qui ont la moindre teinture de la Pharmacie seroient capables de corriger. D'ailleurs, comme ils n'avoient aucune connoissance de la Chymie, ils détruisoient très-souvent par des préparations faites mal à propos les meilleures qualitez des Remèdes, retenant seulement ce qui est de plus grossier et de plus terrestre.

Il se rencontre encore un autre défaut dans les Dispensations, c'est la grande quantité des ingrédiens inutiles dont elles sont farcies, lesquels détruisent souvent, ou du moins diminuent l'action des Remèdes essentiels.

Ces abus ont passé d'un Auteur à l'autre, et quoiqu'on ait vu paroître dans chaque siècle, quantité de Pharmacopées, nous n'en voyons pas une où les erreurs des précédentes se trouvent corrigées, si ce n'est en très peu de choses, et pour ainsi dire en des minuties, tant on a été scrupuleux à conserver ce qui est venu des Anciens.

Maintenant que nous sommes dans un tems où l'antiquité ne prévaut plus sur la raison, et où l'on est revenu de cette vénération aveugle qu'on avoit pour les premiers Auteurs, j'entreprends un ouvrage qui est extrêmement souhaité, et auquel personne que je sache n'a encore travaillé. C'est une PHARMACOPEE UNIVERSELLE, dans laquelle j'ai ramassé toutes les descriptions de pharmacie anciennes et modernes qui sont en usage dans la médecine, tant en France que dans les autres parties de l'Europe ; j'y parle de leurs vertus, de leurs doses, des manières d'opérer les plus simples et les meilleures, je fais des remarques sur chaque opération, de sorte que sans toucher aux anciennes formules, je donne des avis raisonnez sur la reformation et les changements que je croi y devoir être aportez, soit pour la proportion des doses, soit pour le retranchement ou l'addition des drogues, soit pour l'opération.

Plusieurs trouveront sans doute à redire de ce que j'ai fait cette Pharmacopée si ample, y ayant inséré beaucoup de descriptions peu ou point en usage dans Paris. Mais comme j'ai prétendu que cet ouvrage fut propre pour tous les pays où l'on exerce la médecine, j'ai trouvé à propos d'y décrire généralement autant

que je le pourrais, les préparations contenues dans les Dispensaires, afin que chacun y trouve ce qui l'accommodera; sans être obligé d'aller chercher dans les autres Pharmacopées les descriptions qu'il jugera lui être nécessaires : car les goûts étant différens sur cette matière, on met en usage en certaines villes, des compositions qui ne le sont point dans les autres. De plus, comme en temps de paix, les médecins des princes étrangers et des ambassadeurs qui viennent à Paris, se servent souvent de compositions extraordinaires qu'ils ont remarquées en feuilletant les Dispensaires, ou qui sont en usage dans leur pays, il est bon d'en avoir les descriptions, afin qu'on puisse les préparer quand on voudra : Mais comme j'ai trouvé souvent qu'une même composition est décrite avec des différences notables par plusieurs auteurs, j'ai choisi et préféré celle qui m'a paru la plus raisonnable et la mieux ordonnée; j'ai même rapporté assez fréquemment plusieurs de ces descriptions différentes d'une même opération, quand je les ai trouvées équivalentes en justesse, et données par des Auteurs de réputation.

Je marque dans les compositions purgatives, la quantité du purgatif qui entre dans chaque dose, afin qu'on connoisse plus aisément la force du remède qu'on met en usage, car bien souvent les jeunes médecins sont embarrassez sur cet article.

On trouvera dans cette Pharmacopée un grand nombre d'opérations de Chymie, néanmoins je n'y traite point à fond cette belle partie de la Pharmacie, parce que j'en ai composé depuis long-tems un Livre en particulier, qui a eu tout le succez que j'en pouvois espérer, c'est où je renvoye le lecteur.

J'ai divisé mon Ouvrage en cinq parties, dans la première je traite des principes de la Pharmacie, des termes, des vaisseaux, des poids, des mesures, et des caractères.

Dans la seconde, je décris toutes les petites préparations de Pharmacie que l'on fait la plupart sur le champ, comme les Décoctions, les Infusions, les Apozemes, les Juleps, les Emulsions, les Potions, les Mixtures, les Gargarismes, les Masticatoires, les Errhines, les Injections, les Supositoires, les Pessaires, les Fomentations, les Embrocations, les Lotions, les Mucilages, les Epithemes, les Ecussons, les Cucufes, les Parfums, les

Frontaux, les Colyres, les Cataplasmes, les Dentifriques, les préparations des Pierres, des Terres, de la Scammonée, de l'Euphorbe, de l'Œsipe, de l'Elatérium, des Fecules, de l'Oignon de Scille, de la Racine d'Esula, de l'Ellebore noir, des Feuilles de Mezereum, de l'Acacia Nostras, des Poûmons de Renard, du Foy et des Intestins du Loup, des Crapeaux, des Vers de Terre, des Cloportes, du Sang de Bouc, des Vipères, de la Corne du Cerf, du Crane humain, des Hirondelles, de l'Eponge, du Poil de Lièvre, du Cachou, de l'Oleosaccharum, des Gommes, des Sucs, du Rob, du Sapa, des Gelées, de l'Eau Clairette, du Vin et du Vinaigre médicinaux, du Verjus, du Fiel de Bœuf, etc.

Dans la troisième, je parle des Compositions dont on se sert intérieurement, comme des Condits, des Conserves, des Hydromels, des Oxymels, des Miels, des Syrops, des Loochs, des Poudres, des Trochisques, des Pilules, des Tablettes, ou Electuaires solides, des Opiates, des Confections, des Electuaires liquides, des Eaux Distillées, des Elixyrs.

Dans la quatrième, je traite des compositions qu'on employe exterieurement, tels que sont les Huiles, les Baumes, les Onguents, les Cerats, les Emplâtres.

Et dans la cinquième qui sera la suite dépendante de cet ouvrage, je comprendrai toutes les drogues simples, je parlerai de chacune en particulier, et je les rangerai en ordre alphabétique, pour servir de Dictionaire, où l'on trouvera leurs noms, leur éthymologie, leur origine, leur choix, leurs qualitez, et les principes chymiques qu'elles contiennent.

Au reste, quoique la Pharmacie ne renferme qu'une partie de la Medecine, elle est pourtant d'une grande et vaste étendue, car elle a pour objet, tous les corps sublunaires, et elle imite par ses opérations, les fonctions les plus belles et les plus curieuses de la nature, rien ne paroît exclus de son domaine, elle ne se contente pas de ce qui se rencontre dans l'air, sur la terre et dans les eaux, elle fouille dans les mines, et elle approfondit presque jusqu'aux abîmes pour en tirer ce qu'elle croit lui convenir; elle anatomise les mixtes, elle découvre leurs principes et leurs qualitez, elle sépare le pur d'avec l'impur, elle choisit, elle prépare, elle assemble et elle fait des compositions de Remèdes merveilleux:

en un mot, c'est la main droite du Medecin, laquelle il dirige suivant la prudence, et sans laquelle il demeureroit court dans les Cures des maladies qu'il entreprend.

Ce n'est donc pas une petite entreprise que celle de se faire bon Apoticaire, il ne suffit pas d'avoir de l'argent pour acheter ou loüer un Privilege, et un Garçon qui sache tellement quellement composer les Remedes les plus communs : il n'y a point de vacation où l'on ait plus de sujet de regarder de près à ceux qui l'exercent qu'en celle-ci. Tout y est dangereux, l'ignorance, la mauvaise foi, l'avarice, le manque d'ordre, les mauvaises manières d'opérer, sans se soucier de renouveller les compositions en leur tems, les méprises appelées *qui pro quo*, enfin les inconveniens mortels qui peuvent s'en ensuivre. Il s'agit ici de l'intérêt de tout le monde, puisqu'on doit se fier aux Apoticaires dans la composition des Remedes que les Medecins ordonnent. Cependant l'on souffre que des gens qui n'ont peut-être jamais lû aucun Livre de Pharmacie, ni travaillé en cet Art, tiennent effrontément des Boutiques ouvertes et débitent des Remedes bien souvent à vil pris, pour attirer beaucoup de Marchands, sans se soucier d'y employer de bonnes Drogues et bien choisies, qui coûteroient trop pour qu'ils pussent donner leurs compositions à plus bas prix que les autres.

Il est étonnant que Paris, cette Maîtresse Ville du Royaume, soit plus remplie de ces Sophistiqueurs, qu'aucune de l'Europe, et que les Maîtres Apoticaires qui composent une compagnie illustre par leur savoir, par leur ordre, et par leur grande exactitude en tout ce qui regarde la profession, soient souvent comme confondus avec ces ignorants. Il y a lieu d'espérer que le plus digne et le plus habile de tous ceux qui ont tenu jusqu'ici le timon de la Médecine en France, j'entends Monsieur FAGON, premier Medecin du Roi, s'appercevra de cet abus, et que nonobstant l'attache continuelle et le soin qu'il prend avec tant de succez, pour entretenir la plus pretieuse santé du monde, il trouvera moyen d'y remédier.

Un Apoticaire doit être prudent, sage, de bonnes mœurs, modéré en ses passions, sobre, craignant Dieu, laborieux, vigilant, ayant appris la Langue Latine qui lui est nécessaire pour pouvoir entendre les Livres La-

tins de son art et les Ordonnances des Medecins, et possédant un bien raisonnable pour subvenir aux dépenses considérables auxquelles il est obligé. Il doit faire un apprentissage de trois ou quatre années, selon les Statuts, chez un habile Maître, après quoi il est bon qu'il voyage et qu'il travaille dans les principales Villes du Royaume, où la Pharmacie se fait avec le plus de réputation pour se former dans la vacation et pour apprendre les différentes manières d'opérer.

Ce fond étant fait, il sera capable d'être reçu à la Maîtrise et de tenir boutique : c'est là où il a besoin de toutes ses bonnes qualitez, et où il faut sur-tout qu'il soit exempt de l'avarice, qui lui feroit acheter des drogues vieilles et surannées pour en avoir bon marché : il doit toûjours choisir les plus belles et les meilleures, quoi qu'elles coûtent. Outre que par là il s'acquittera de son devoir, il en sera bien-tôt récompensé, parce que les Medecins et les Malades ayant reconnu les bons effets que ses Remèdes produiront, le mettront en réputation.

Il faut qu'il ait soin de renouveller les drogues, qui en vieillissant perdent la plus grande partie de leurs qualitez, comme les Conserves, les Infusions, les Sucs, les Eaux distillées. Qu'il travaille, ou qu'il soit présent à toutes les Compositions qui se font chez lui, ne se mettant point tant en peine pour porter lui-même les Médecines aux Malades, comme de les préparer avec exactitude.

Enfin, qu'il évite d'acheter les Compositions de Pharmacie que vendent les Epiciers et les Colporteurs, et principalement de celles qu'on étale aux Foires, comme de la Thériaque, l'Orviétan, du Mithridat, des Confections d'Hyacinthe et d'Alkermes, du Crystal minéral, des Sels d'Absinthe, de Tamarisc, du Sublimé doux, car elles sont presque toutes très-falsifiées : et qui l'assurera qu'on n'y aura point mêlé, par méprise ou autrement, quelqu'ingrédient dangereux ? Il faut, autant qu'il sera possible, que tous les Médicaments composez qu'il employera, ayent été faits chez lui, afin qu'il soit sûr de leur bonté.

Un Apoticaire doit être curieux de tout ce qui concerne sa Profession, et pour peu qu'il s'applique à fai son devoir, il trouvera non seulement beaucoup de satis-

faction, mais un enchaînement de faits divertissants et capables d'exciter son raisonnement.

Il ne faut pas qu'il soit présomptueux pour entendre ce qui est au-dessus de sa portée, mais que selon la subordination justement établie, il soit soûmis et lié d'intérêt au Medecin, pour le soulagement du malade, ce qui est le but où l'un et l'autre doivent aspirer.

Au reste, l'étude de la Pharmacie est d'une conséquence indispensable à tous ceux qui font profession de la Medecine, car si l'on ne s'y applique suffisamment, on vacille toûjours dans la pratique, et l'on est sujet à tomber dans des fautes grossières très-préjudiciables aux Malades. Je conseillerais à tous les jeunes Medecins d'aller voir opérer les Apoticaires, et de mettre la main à l'œuvre, au moins pendant une année, avant que d'entreprendre de pratiquer, ils seroient bien plus sûrs de leur fait quand il s'agiroit de prescrire leurs Ordonnances.

A cette occasion, il me semble qu'on ne sçauroit assez blâmer la vanité de certaines Facultez de Medecine, qui, bien loin d'exciter leurs Etudiants à s'exercer dans la Pharmacie et dans la Chirurgie, pour se rendre habiles, leur refusent le Bonnet de Docteur, par la seule raison qu'ils ont travaillé de leurs mains dans ces Arts ; comme si ces exercices si nécessaires pour la perfection de la Medecine étoient indignes d'un Medecin. A ce compte, si Hippocrate et beaucoup d'autres médecins illustres de l'Antiquité revenoient, ces Messieurs ne voudroient pas les admettre dans leurs Sociétez, car ils ne se faisoient aucun déshonneur d'opérer eux-mêmes en Pharmacie et en Chirurgie.

Qu'on ne s'étonne point si je prends soin d'expliquer beaucoup de choses qui paroîtront des minuties aux Savans, j'ai composé cette Pharmacopée aussi-bien pour les Apprentis Apoticaires, que pour les plus habiles dans l'Art ; je souhaite que chacun y trouve dequoi se satisfaire.

NICOLAS LEMERY.

CHRONIQUES

FEUILLET DES SAISONS

LE PRINTEMPS

Dix, vingt, cent hirondelles le font. De leurs ailes allongées elles tracent dans le ciel plus tendre du soir cette ponctuation surprenante que Jules Renard savait y lire. Car le ciel n'est plus le même déjà. Celui de l'hiver était un élément en quelque sorte sacré : intact, indifférent, il menait très au dessus de nous son altière grandeur. Et, la nuit, mille étoiles élevées lâchaient sur nos têtes muettes un froid métaphysique et clignotant. Le ciel était le ciel et nul n'en avait la forme sur son dos. Mais voici revenir la race des oiseaux : la vivacité, la turbulence, l'étourderie. Et les hirondelles, avec leur annuelle mission. Les hirondelles qui chaque jour descendent le ciel. Elles vont le prendre très haut, glissent subitement sur une grande pente invisible, se mettent à deux, très vite, pour l'apporter contre un balcon, le long d'une façade, au ras d'une gouttière, et puis remontent encore, pour aller chercher sans doute ce qu'elles ont oublié. Inlassables, soir après soir, à l'heure où le ciel est le plus vulnérable, les hirondelles inclinent, penchent abaissent le ciel vers nous et l'amènent dans nos tresses et dans nos bicyclettes.

Nous autres, au sol, ce travail patient ne nous touche d'abord pas. Nous allons à nos affaires d'hommes, porteurs encore de nos pardessus et de nos fourrures. Mais le ciel est en train de tomber par fragments. Le vingt et un mars passe presque dans l'indifférence. Pourtant, d'après-midi en après-midi, nous marchons dans des copeaux de tiédeur. Nous recevons des morceaux de ciel. Les morceaux de ciel des hirondelles.

A cette croisée de rues, le froid tient encore l'angle de la fontaine, mais plus loin il monte du trottoir une touffeur d'orage ; et c'est justement dans ce boulevard que je rencontre la première femme du printemps. Je la reconnais à son parfum. Nullement à la force de ce parfum. Mais à cette liberté, à cette joie légère qu'il a de se répandre tout autour, non pas docilement dans le sillage de sa propriétaire,

comme un parfum d'hiver, mais à côté, en des directions d'effluves imprévisibles, saugrenues, et de s'attarder, de s'accrocher à un arbre, à une vitrine, que sais-je, de se distiller en vingt autres senteurs. Et voici que je m'arrête, distinguant à ma droite l'iris, appelé plus loin par une tubéreuse et zigzaguant déjà après l'œillet. Cependant la passante s'est éloignée, avec ses jambes lisses de printemps. La rue reste pleine de fleurs suspendues, en équilibre dans l'air, comme des lampions. Et la poésie dénoue sa chevelure transparente. Une roue soulève un peu de vraie poussière, qui sent la poussière des routes. Les piétons deviennent des promeneurs. Un boulanger choisit ce moment pour siffler. Alors le sommet des platanes s'éclaire de petites feuilles vertes et tendres. C'est le printemps. Les hirondelles ont fini leur travail. Elles nous ont mis pour six mois le ciel dans les mains.

Il est temps à présent d'aller dans les bois, de suivre l'humeur des chemins et les fantasques prairies. De suspendre des rêves aux épines encore molles. De mêler notre convalescence aux bourgeons. D'improviser des rencontres avec les corolles nouvelles. En somme de changer d'écorce, nous aussi. Devant nous s'avance la rousse jeune fille de cette peinture antique conservée au musée de Naples. Un instant elle arrête sa gracieuse démarche ailée pour cueillir une fleur et dans ce geste sa robe glisse de son épaule. Tout est vert. Les amandiers ont secoué leurs branches. Les lilas tracent des ombres légères aux jonquilles, aux jasmins. Et les iris font des trous dans le soleil. Partout les fleurs nous apprennent qu'elles sont inoubliables.

Ramassez-vous aussi les feuilles ? Celle-ci fut d'une journée fériale où les pierres et le ciel faisaient d'immenses marches... Cette autre fut choisie dans la fierté d'un arbre. Cette autre fut unique, le parc était désert, et celle-là ouvre un fastueux paysage de cloches... Celle-ci fut ramassée sous vos pas ; vous regardiez ailleurs, et le vent mêlait vos cheveux et les branches... Et celle-là, ah celle-là vous me l'avez si gravement donnée que jamais ne me fut plus grand don.

Ainsi nous ne recueillons pas des plantes au cours de nos promenades. Ce sont des images et des émois que nous prenons. Ce sont des ferveurs. Et ne croyez pas que ces choses se dessèchent et se brisent. Les fleurs n'ont jamais de poussière. Pour ceux qui savent, elles gardent toujours leur pollen.

Nous irons cet hiver tourner les pages de nos albums, retrouver nos surprises, nos enthousiasmes. Toucher le bonheur. Et, de nos doigts d'aveugles, nous suivrons sa forme craquante, — un pétale, un secret, un désir, — une feuille, un amour. Nous confronterons le bonheur avec le bonheur.

Mais non. La cruauté mène le siècle. Les hommes ne font plus d'herbiers. Finies les fleurs ramassées, les fleurs séchées, les fleurs collées, les fleurs classées. L'oubli aux paupières obliques les a partout chassées. Des rêves des écoliers. Des familles où les dictionnaires démodés ne servent plus qu'à hausser au piano les petites filles. Des gre-

niers même, qui ne savent plus les défendre. Demain les glauques museums mépriseront peut-être leurs squelettes légers. Pleurez, prairies intactes, inviolées, vergers aux fleurs prévoyantes, forêts livrées aux charbonniers et aux traceurs de route ! De vos branches, de vos pistils les herbiers étaient la romantique mémoire. Ils gardaient dans leurs pages vos sveltes momies. Sépulcres soit, mais de quelles tendres présences ! Anémone belle épousée, verveine pauvre cousine, violette affligée du cœur, myosotis petite servante, aubépine danseuse fragile... Chères choses séchées, poussières jaunes d'étamines, pétales ambrés, pétales cassants, simples feuilles étalées. Tiges dont la vie ne s'est pas encore toute entière retirée puisqu'il y demeure un peu de vert fané et cette élégance que gardent toujours les femmes d'une grande beauté.

Chères choses séchées, vous êtes plus douces à regarder que des photographies d'aïeules. Vous êtes plus délicates à tenir dans les doigts que les tailles des fiancées d'Hamlet. Vous êtes plus précieuses que les pages des carnets de bal. Vous êtes comme des lettres d'amour qu'on ne brûle jamais.

Mais il n'y a plus d'herbiers. Il disparait ce langage séché, je veux dire embaumé. Les fleurs se taisent. Elles meurent vraiment, coupées pour les mangeoires des vaches ou pour les salons des dames, avec un peu d'eau pour pourrir.

PIERRE GUERRE.

MYSTERES DE PARIS

LE FANTOME DE LA RUE VIVIENNE

J'errais seul dans les rues. Paris s'était éteint. Depuis longtemps Paris n'est plus qu'un grand miroir vidé de sa lumière. Les ténèbres des Catacombes sont remontées à la surface de la ville, et la nuit putride des égoûts semble vouloir se répandre, par leurs bouches béantes, dans les rues et les places que les hommes ont abandonnées. Les plaisirs se cachent, les plaisirs demeurent secrets. Dans le *PARIS NOIR* d'aujourd'hui les souvenirs sont à leur aise, et le passé ne craint plus d'être surpris en flagrant délit de vagabondage. Le passant attardé retrouve difficilement sa route dans ce cimetière prématuré où seuls les rêveurs savent encore découvrir les moroses satisfactions dont ils sont les maîtres.

Je m'étais arrêté devant une affiche à demi décollée qui battait faiblement au vent de la nuit. Une affiche qui tentait absurdement, désespérément, de rappeler les horreurs véridiques des camps de la mort. Quelqu'un me toucha le bras, et, malgré moi, je tressaillis comme au sortir d'un mauvais rêve. Un homme était là. Jeune ou vieux ? Je n'eûs pu le dire. Un feutre à larges bords comme on n'en porte plus, ombrageait son visage imberbe, et l'ample manteau qui l'enveloppait, ne permettait pas de distinguer davantage si son corps était droit ou cassé. Mais il y avait, dans l'ensemble de sa silhouette, quelque chose d'anguleux et de dur qui m'impressionna fâcheusement. Quand il parla, sa voix rèche me causa l'effet désagréable d'une crécelle rouillée.

— Ces gens-là m'ont singulièrement dépassés, me dit-il sans préambule. Ce sont eux ! Ils sont les fils de l'homme et de la femme ; ils croyaient être davantage.

J'avais me sembla-t-il, entendu déjà ces mots quelque part. Je considérai plus attentivement l'inconnu, tentant de découvrir sur ses traits indistincts un détail qui éveillât ma mémoire. Il se contenta de sourire bizarrement, et, me prenant familièrement par le bras :

— Venez, dit-il en m'entraînant en une marche rapide.

Je remarquai comme tout était silencieux et singulièrement immobile autour de nous. Pas la moindre forme humaine ! Mon compagnon me faisait avancer en rasant les murs, mais sans prudence et comme obéissant à une vieille habitude désaffectée. Chose singulière, je n'éprouvais aucun désir de l'interroger. Soudain il parla :

— Les hommes semblent avoir enfin mis à profit, dans

une certaine mesure, mes enseignements millénaires... Voyez, ils ont compris la beauté monumentale des ténèbres, les charmes de la peur, la dignité de la stérilité. La capitale est enfin rendue au silence de la mort.

A ce moment, je heurtai du pied une forme écroulée à même le sol. Je me penchai et distinguai, non sans horreurs, une femme dont le visage était entièrement couvert de sang frais. Les yeux grands ouverts semblaient m'interroger. Je poussai une exclamation que mon compagnon ne parut pas remarquer.

— Venez donc, me dit-il d'un ton léger. Ce n'est rien !.. IL est passé par là ! Encore un témoignage de Son grand amour pour la race humaine.

Je n'osai répliquer. J'avais envie de fuir, et en même temps une curiosité passionnée m'attachait aux pas de cet homme énigmatique. Je jetait un regard inquiet sur le décor environnant. Où étions-nous ? Il me semblait bien reconnaître des lieux familiers. mais un sortilège bizarre en avait modifié imperceptiblement l'aspect, comme cela arrive dans les cauchemars. A ce moment, à la faible lueur d'un réverbère oublié, je distinguai un nom gravé sur une plaque : *Rue Vivienne*. Au même instant, l'homme s'arrêta, éleva une de ses mains dissimulées sous le manteau, et je vis cette main maigre et pâle tendue vers une lumière brillant dans la façade d'une maison. Les sons criards d'un piano malmené avec fureur, parvenaient à travers les successives épaisseurs de nuit.

— Ecoutez, dit-il... comme c'est remarquable. Et vous vous demandez : Mais qui est-ce, mais qui est-ce donc ?... Vous le saurez : C'est moi qui joue, là-haut...

Je le regardai avec stupeur. Etait-ce un fou ? Il ricana d'odieuse façon :

— La superbe organisation de ma nature me permet d'être là et ici, et ailleurs encore, sans en souffrir. Croyez-moi, ce n'est pas souvent que vous rencontrez des gens de mon espèce.

— Mais, dis-je enfin, parlant pour la première fois, qui êtes-vous donc ?

Il parut surpris et fâché de ma question, puis un sourire sarcastique déforma sa bouche mince de malade.

— J'aurais dû m'en douter, fit-il enfin. Pourtant; en vous voyant, j'avais cru... j'ai pensé... C'est lui !... C'était vous !... le monde devient de plus en plus impossible.

Puis brusquement, prenant une pose inspirée, et liant étroitement ses regards avec les miens, il se mit à déclamer avec une puissance de voix que je ne lui eûs pas supposée :

« Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques... Le vent gémit à travers les feuilles ses notes langoureuses, et le hibou chante sa grave complainte qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent. Alors les chiens, rendus furieux, brisent leurs chaînes, s'échappent des fermes lointaines; ils courent dans la campagne, çà et là, en proie à la folie... Leurs hurlements prolongés épouvan-

tent la nature. Malheur au voyageur attardé ! Les amis des cimetières se jetteront sur lui, le déchireront, le mangeront, avec leur bouche d'où tombe du sang ; car ils n'ont pas les dents gâtées... Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... ».

Mais je ne le laissai pas continuer.

— Lautréamont ! criai-je en tombant à genoux et en saisissant sa main pour la porter à mes lèvres reconnaissantes.

Il s'écarta silencieusement. Une chouette, d'un vol cassé, passa au-dessus de nos têtes.

— Ne m'aimez pas trop, dit-il froidement. Ils n'ont pas eu de chance, ceux qui se laissèrent aller à ce penchant surnaturel. Ils sont morts. Moi, non... ou pas précisément.

Il parut céder à un lourd accablement.

— Vos amis les poètes, avouons-le, m'ont accommodé à toutes les sauces... M. Philippe Soupault m'a enterré dans la peau d'un prêcheur de réunions publiques... M. Supervielle m'a reconnu dans une vague perdue de l'Océan... Quand à M. Louis Aragon, il m'a envoyé finir mes jours, dans les frusques d'un fonctionnaire retraité, à Commercy... A Commercy ! Je vous demande un peu... !

— Et vous, reprit-il en me regardant soupçonneusement, que ferez-vous de moi ?

— Un poète imaginaire, balbutiai-je en rougissant avec peine... Mais à vrai dire, je vous croyais au ciel !

— Au ciel !... On voit bien que vous ne connaissez pas Dieu ! C'est un être mesquin, vindicatif et susceptible à l'excès... Il ne m'a jamais pardonné d'avoir dévoilé quelques-uns de ses secrets et mis à la portée de tous ses trucs et ses manigances... Mais surtout, il me hait pour avoir révélé aux hommes qu'il était un habitué des bordels et qu'il aimait les pédérastes !

— Ah ! murmurai-je, que n'avez-vous vécu au temps de Marthe Richard !

Mais il ne parut pas m'entendre. Son œil inquiet suivait au faîte des maisons le tremblement croissant d'un liseré d'aube.

— Il est temps, dit-il... Je vais redevenir un homme comme les autres... Je vais dormir... Je vis son visage s'éclairer, une singulière jeunesse ouvrit dans cette figure torturée par le rire du requin, je ne sais quelle aurore ruisselante.

— Demain, dit-il, les poètes seront aussi des hommes comme les autres, des hommes parmi les autres. Ils n'auront plus besoin de la nuit pour se défendre... Demain la poésie sera faite par tous...

J'écarquillai les yeux. La rue blanchissante était vide. A la place du compagnon nocturne une petite bête noire se pressait vers l'égoût le plus proche. Mon cœur se calmait.

Je saluai le grillon, et m'en allai.

LUC DECAUNES.

LE TEMOIN POETIQUE

VICTOIRE SUR LES MONSTRES

Qu'un poète puisse préserver son autonomie sans pour autant encourir le reproche de désertion, voilà qui paraît une gageure. C'est celle qu'a tenue Maxime Alexandre dont *Les yeux pour pleurer* (Le Sagittaire) offrent l'exemple d'une attitude lyrique étrangère à toute notion d'engagement et qui, sans prétendre le nier, n'en transcende pas moins l'événement. Bien que Maxime Alexandre soit issu du mouvement surréaliste, il faut remonter pour le saisir à des sources autrement lointaines. Il semble en effet qu'il doive aux grands romantiques, notamment à Holderlin qu'il a d'ailleurs traduit, ce don de pénétration, ce sens de la transparence du réel comme des mots qui le suggèrent, cette harmonieuse architecture où le souci de servir la cause de l'homme s'identifie avec le culte de la beauté :

Et la bouche pure je publie la complainte

Poète parvenu à l'état de grâce, maître de ses visions, Maxime Alexandre eût pu s'y complaire. Il a refusé cette solution. Peut-être, en dehors de toute alternative morale, n'était-il pas libre de son choix. Avec la guerre la réalité extérieure s'est imposée à lui :

Je ne suis même plus seul
Et j'ai perdu le pouvoir de la solitude
Je dis ce qu'il me faut dire
Avec les mots qui m'ont servi pour rêver

Tout en s'accommodant de cette intrusion le poète sait qu'il en triomphe du moment même qu'il demeure maître de son verbe, maître de ses rêves, maître aussi de ses dons. Une sensation vivement éprouvée ne suffit-elle pas pour rétablir le contact entre le visionnaire et l'univers, pour témoigner à ses yeux d'une « alliance » possible entre la nature et les hommes. L'expérience de la beauté est pour le poète digne de ce nom la seule preuve qui lui soit offerte d'une communication possible avec autrui :

Nous étions heureux le matin
Près d'une fontaine
Il n'en fallait pas plus
Pour grandir aux yeux de la communauté
Et pour égaler l'esprit de la terre

« Esclave de l'amour comme d'autres de la Liberté », Maxime Alexandre ne les a jamais séparés en ces jours où :

Un nom oublié comme un autre
Faisait pleurer le poète et l'ouvrier
Ils ont longuement suivi des yeux
Un vol d'oiseaux migrateurs

Je salue dans *Les yeux pour pleurer* le modèle même du « poème hors d'atteinte ». Dans une période où l'avilissement des valeurs humaines entraîne la confusion des valeurs esthétiques, il est bon qu'un Maxime Alexandre affirme que « l'épreuve se résoud dans la parole immortelle ».

Nous sommes loin de cette sérénité avec *l'Ecce Homo* de Ribemont-Dessaignes (Gallimard), longue et confuse méditation qu'illuminent parfois des éclairs de beauté, la seule satisfaction après tout qu'un poète puisse espérer apporter ou connaître lui-même, bien que les prémisses et les conclusions de l'œuvre soient également désespérés : « Frères, je suis mais je ne suis pas né ». On ne saurait résumer cette autobiographie touffue dont les motifs lyriques se déroulent et s'enlaçent sans connaître d'apaisement. Pour un Ribemont-Dessaignes, ni les pouvoirs de l'imagination ni le désir charnel n'offrent un dérivatif à l'angoisse métaphysique :

Tout cela parle pour toi dans ta voix
Sans qu'on sache quelle est ta voix,
Sans qu'on sache peut-être si tu es,
Ni s'il est quelqu'un qui porte ton nom,
Ni si le soleil attache à tes pieds une ombre,
Ni si la nuit lie à tes yeux une lumière,
Ni si tu peux tirer du silence un son
Qui soit ton nom

Doit-on enregistrer dans *Ecce Homo* l'aveu d'une totale dissolution de la personnalité ? « Vous avez raison, ils sont mille et trois » confesse Ribemont-Dessaignes, évoquant les personnages de sa mémoire ; « Mon nom est Légion » avoue le Démon de l'Evangile. Le poème met en œuvre une esthétique convulsive dont les sommets sont des récitatifs comme « Arioso » ou « Grande invocation », esthétique contestable à notre goût mais qui répond aux exigences du livre à la fois ironique et passionné, pathétique et méprisant, une sorte de danse de Civa. J'imagine que l'on pourrait rattacher cette œuvre à l'Existentialisme. En fait, malgré l'apparente évolution littéraire qu'atteste *Ecce Homo,* où le discours l'emporte sur l'art suggestif, Ribemont-Dessaignes est demeuré fidèle au nihilisme Dada. Son œuvre est de celles qui ne souffrent pas d'être soumises à un examen objectif. Sa valeur est éminemment documentaire.

Si l'inquiétude d'un Ribemont-Dessaignes est apparemment sans remède, s'il est des poètes pour qui l'écriture n'est pas même une méthode de délivrance personnelle, il en est d'autres qui assignent à l'exercice poétique des fonctions proprement magiques. Un Eluard « à l'appel des choses par leur nom » pouvait se croire le maître de « la chaîne des métamorphoses ». Un Michaux est plus catégorique encore. Toute son œuvre antérieure qui témoigne d'une extraordinaire souplesse d'esprit allie à une certaine sécheresse de ton un souci de recherches proprement objectives qui vont beaucoup plus loin que les simples jeux de l'imagination. Quand on songe à toutes les sottises que l'on a pu écrire sur les rapports de la poésie et de l'événement on mesure combien est solide l'intelligence de Michaux qui, dès la préface de son recueil de 40-44 *Epreuves et Exorcismes* (Gallimard), affecte de parler de ce problème avec un *détachement* quasi scientifique. Il propose d' « exorciser » l'événement : « Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, écrit-il, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque-état merveilleux ! ». Que la méthode (est-elle si différente de la « catharsis » ?) ait réussi à Michaux nous voulons bien l'en croire sur parole mais reste à savoir si les textes auront la même efficacité sur l'esprit du lecteur qui, lui, demeure étranger à l'expérience dont ils sont nés. N'est-ce pas prétention excessive alors que les poèmes de Michaux ne veulent avoir d'autre raison d'être que de « délivrer d'emprises », d'autre ambition que de « tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile » ? Programme un peu inquiétant mais qu'il ne faut sans doute pas prendre à la lettre. Quelles théories ne forgerait pas un maître de notre avant-garde plutôt que de convenir tout bonnement qu'il écrit pour se distraire ou nous divertir ? Ceci dit, pour éviter d'être dupe, il faut convenir que dans les poèmes de guerre de Michaux les exercices de rhétorique à quoi il excelle sont à ce point poussés, et traitant d'une matière telle, que l'on peut parler d'exorcisme à leur propos.

Des poèmes comme « Immense voix » et « Lazare, tu dors ? » montrent avec quel brio l'auteur sait user du procédé aussi élémentaire que dangereux à manier de la répétition. « Les hommes en fil », « La vie double » déchaînent et commentent à la fois les monstres familiers de Michaux. Son livre vivra sans doute par des pages moins originales mais autrement émouvantes telles le haletant « J'ai vu » et « Ecce Homo » par lesquels il exprime du même mouvement sa présence au drame et son irresponsabilité. Le texte le plus important du livre est cette « Marche dans le tunnel », transposition épique des événements qui n'a d'égale que *La Peine capitale* de Roger Lannes, mais alors que Lannes crée de la beauté Michaux nous délivre par l'humour. C'est précisément cet humour, immunisé et immunisant contre tout mouvement du cœur, qui fait la violence et la faiblesse du lyrisme de Michaux. Il est le signe d'un sang-froid qui serait difficilement concevable si l'hallucination du poète était authentique. Ou bien, si Michaux est réellement possédé, ce n'est point tellement le cas pathologique qu'il constitue qui

nous intéresse que l'espèce de dédoublement dont il est capable, proie des monstres et rhétoricien de l'horreur.

L'admiration que nous ne pouvons pas refuser à Michaux est de même nature que l'intérêt que nous ne pouvons pas ne pas porter à notre époque pourtant détestable. Les monstres de Michaux comme ceux de Picasso sont les signes concrets de notre acceptation du destin. Ils ne sont pas autre chose. Ils ne nous apportent pas de réponse, et Michaux sait bien que la beauté est ailleurs, que sa conception de la Poésie n'est qu'un pis-aller. En épigraphe à toutes les recherches du jeune lyrisme, et pour en excuser les déficiences dues pour une large part aux conditions historiques, on peut retenir de lui cet aveu : « *Notre chant dans la peine trop grande n'a pu être proféré. L'art à la trace de jade s'arrête. Les nuages passent, les nuages aux contours de roches, les nuages aux contours de pêches, et nous, pareils à des nuages nous passons, bourrés des vaines puissances de la douleur* ». Michaux, qui s'est avéré capable d'exorciser l'événement et dont l'œuvre entière témoigne qu'il est à même de créer rationnellement de l'irrationnel, Michaux le moins *abandonné* de nos écrivains est tout qualifié pour élaborer l'esthétique nouvelle dont le besoin se fait si cruellement sentir.

Avec *Seuls demeurent* de René Char (Gallimard), nous renouons avec une poésie où le problème de l'expression redevient selon la plus pure orthodoxie surréaliste un problème moral. Chez lui aussi la poésie naît par opposition à une réalité extérieure inhumaine : « *Dès lors que les routes de la mémoire se sont couvertes de la lèpre infaillible des monstres, je trouve refuge dans une innocence où l'homme qui rêve ne peut vieillir. Mais ai-je qualité pour m'imposer de vous survivre, moi qui dans ce chant de vous me considère comme le plus éloigné de mes sosies* ? ». Chaque mot serait à peser dans une déclaration comme celle-ci, où le poète confronte l'ampleur de ses devoirs et la précarité de ses moyens. Jamais il n'élude la question ultime par quoi il formule du même coup son espoir : « *L'évasion dans son semblable, avec d'immenses perspectives de poésie, sera peut-être un jour possible* ». C'est reprendre, dans tous les sens, le « Je est un autre », c'est affirmer, au moment où le désespoir paraît légitime, une confiance inébranlée dans les facultés humaines.

Le ton de la certitude frappe si vivement dans tout ce qu'écrit René Char qu'il en fait presque oublier la valeur formelle, la beauté des images rustiques et pierreuses, la densité du langage précipité comme si le feu venait de s'y faire diamant, autant de caractères qui confèrent au verbe une résonance de rituel : « Salut à celui qui marche en sûreté à mes côtés, au terme du poème. Il passera demain DEBOUT sous le vent ».

La poésie de René Char n'a rien d'une poésie facile. Elle ignore les concessions et l'abaissement sans doute parce qu'elle ne veut pas se montrer indigne des espoirs qu'elle

place dans l'homme. Si « la pyramide des martyrs obsède la terre », René Char sait bien que l'aurore aura raison des monstres et qu' « à chaque effrondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir ».

A une époque où les écrivains ont découvert que les monstres pouvaient ne pas être seulement des figures de rhétorique, correspond à peu près fatalement une littérature qui a tendance à les traiter comme tels, et à se jouer en quelque sorte de l'horreur. Verrons-nous simuler l'inquiétude historique, l'angoisse de l'événement, comme l'on simula naguère, en des temps plus heureux, les états mystiques ou plus banalement la folie ? Une poésie faite pour tous ou même par tous n'est pas plus immunisée contre l'insincérité que la poésie « faite par un ». Le désir de communication dont font preuve aujourd'hui nos poètes les plus hermétiques, le souci qu'ils marquent de demeurer « sensibilisés » historiquement et socialement, ne démontrent pas moins avec évidence qu'une certaine forme de lyrisme est définitivement révolue, à savoir cette attitude de l'esprit qui pouvait se complaire en ses propres rêves. Aujourd'hui, si la mission de la Poésie est d'exorciser certains fantômes, elle a aussi pour tâche d'en créer de nouveaux. Plus que jamais objective et concrète, elle se doit de mettre à la disposition de tous les formules d'une nouvelle magie blanche.

LÉON-GABRIEL GROS.

MARGINALES

CORPS GLORIEUX

par L.-G. Gros

Le dernier recueil de L.-G. Gros (1) se rattache à un courant de poésie-connaissance, de poésie-ascèse, qui, s'il n'a pas toujours réussi, en France, dans ces derniers temps, à atteindre l'ontologique, a su, du moins, poser en termes de vie les rapports de la pensée et du langage. Ce qui caractérise l'inspiration présente de Gros, c'est qu'elle se situe à mi-chemin entre la poésie de mots : la forge, et la poésie de transparence : l'illumination du fait. Sa mysticité n'est point de s'attacher à concrétiser des images, mais, au contraire à les résoudre.

Comme pour presque tous les Méditerranéens, l'image, la parole, l'idée ne sont poétiques, pour L.-G. Gros, que dans la mesure où leur existence, leur présence est menacée. En effet, la parole tombe en écriture, l'image en cendres, l'idée en concepts. Et il s'agit toujours de les saisir au point où tout cela n'est encore qu'un ourlet invisible, qu'un présage tremblant sur la maison terrestre. Plus clairement, je dirai que la poésie de Gros hésite entre une image qui ferait oublier les paroles et des paroles qui feraient oublier le réel. Il en résulte que L.-G. Gros est souvent contraint de prendre pour thème l'aventure même de l'image en tant qu'elle perd ses mots, au lieu de creuser désespérément le vocabulaire pour y faire germer l'idée. Il est de ces poètes pour qui le réel est premier et le langage second.

Mots incapables de changer le sort du monde,

Je suis quand même au rendez-vous : je vous attends.

Beaucoup de critiques, je le sais, reprocheront précisément à Gros cette façon qu'il a d'enjamber le vocabulaire, de donner pour unité à son inspiration un accent, un rythme, une image, et non pas tel ou tel mot rare, résonnant précieux et, pour finir, bien daté de l'époque. Et peut-être Gros a-t-il trop de courage. Parfois, il ose écrire : « fange », « aussi pâle qu'un front », et évoquer : « les perles à forme de larmes longues »... Ce n'est pas moi qui lui en ferai grief : je suis depuis trop longtemps lassé de l'originalité verbale qui n'est qu'essoufflement. Mais il est juste de reconnaître que dans quelques-uns de ses poèmes, L.-G. Gros qui cherche à faire « blanc », n'obtient que du « gris »... le gris du péril.

---

(1) « Corps glorieux », chez Robert Laffont.

Les poèmes que je préfère dans *Corps Glorieux* ce sont les paysages mystiques, dénudés, à arêtes vives, de 1936-40, parce qu'ils savent mieux que les autres signifier par delà les mots, la ressemblance dont ils sont chargés. La poésie de Gros est essentiellement une allusion au réel. A l'écouter je pense toujours à cette chanson du troubadour Peire Vidal où un berger fou vient jouer de la flûte pour que la colline ressemble au visage de son amour, au visage de l'amour perdu...

C'est là une poésie de *rapports pleins*. Et comme elle ne nous émeut que par référence au monde, elle exige un style où rien, dans le détail n'accroche l'attention, et que l'image ne soit que vitre. Le type de ces constructions par « rapports pleins », je le trouve dans le poème « Romance » où le rouge des éclats de pins, l'incendie des forêts lointaines viennent se conjuguer, selon le plus intime des folklores, à l'incendiaire amour, et nous suggérer des liaisons nécessaires entre tous ces échos... C'est dans de tels poèmes que réside l'art véritable de Gros. Pour ma part j'applaudirai à toute tentative qu'il fera pour s'enfoncer encore plus dans cette poésie « traduisible » qui, dédaignant de rajeunir les mots *à tout propos*, n'aspire qu'à faire passer sur eux une *pensée* de la matière ou, comme le dirait Bachelard, une imagination des choses...

Dans la « Maison d'enfance » nous sommes au cœur de la poésie. A peine le monde nous apparaît-il dans sa « grâce », qu'il passe déjà à l'ordre du souvenir et à celui du langage. Mais ce qui est poétique, ce n'est pas de se souvenir, comme l'a trop pensé la génération de 1830, c'est de saisir, dans l'instant, comme le fait Gros, un *souvenir anticipé*. Ce qui n'est possible qu'à la faveur de cette méditation implicite sur le langage, dont je parlais tout à l'heure. On voit, dès lors, de quelle nature est la mystique de L.-G. Gros : elle s'apparente à celle de Salvatore Quasimodo, par exemple,

> *Ma se ti prendo, ecco*
>
> *parola tu pure mi sei e tristezza.*

le réel n'est finalement que langage. A nous de lui faire signifier dans l'instant, à la fois sa fuite et sa rémanence...

Dans tous les cas où la poésie de L.-G. Gros se réalise pleinement, elle fait donc écho beaucoup plus à un subtil folklore de l'esprit qu'à la technique du « trobar-clus » dont pourtant elle se souvient quelquefois (les rimes internes, les répétitions de « Prière »). Elle compose « immédiatement » ses mythes au lieu de les attirer avec des mots. C'est de la poésie généreuse comme seuls peuvent en écrire des poètes revenus de toutes les menues roueries du métier. Ainsi, Gros ne semble tout à fait à son aise que dans les poèmes absolument libres, je veux dire ceux qui ne reflètent que la voix et le présent. Je découvre alors en lui un ton d'une singulière gravité qui vient m'avertir à propos que la poésie énonce — et annonce — le monde en tant qu'il doit retomber à sa matière de silence. Et que les mots ne sont pas silence.

Ce n'est pas qu'on ne puisse se plaire, dans *Corps Glorieux*, à des poèmes plus habiles et capables d'intégrer à

leur forme presque toutes les rhétoriques de notre temps. Mais pour ma part, je ne les aime guère. Toutes les fois qu'il impose l'allure des mots à l'allure de la signifiance, Gros est fatalement conduit à une poésie, souvent très harmonieuse, certes, mais qui dessèche l'émotion. Combien je lui préfère des traits comme celui-ci :

Connaîtrons-nous cette simple lumière
qui baigne tout mais fuit de notre cœur...

Parce que cela est *vrai* et prend la forme d'un rapport dont la résonance est *ouverte* sur le monde. Je donnerais pour ce distique toute la préciosité à la mode. Et ce sont bien de tels vers qui prêtent leur accent à tout le recueil.

●

En définitive, *Corps Glorieux* manifeste une réaction contre le poétique « à ras de mots ». Léon-G. Gros y renonce à la « magie verbale » telle qu'il la pratiquait dans ses premiers poèmes. Il poursuit, et atteint, une sorte de simplicité mystique où je gagerais qu'il finira par rencontrer, purement et simplement, l'immanence des choses.

Cette mystique — parce qu'elle est l'expression d'un poète dévoué au silence primordial, prend naturellement la forme d'une ascèse du langage, d'une double purification. Ce qui doit rester du réel, c'est une mémoire, une image. Mais ce que le poète doit en sauver c'est quelque chose de plus essentiel que l'image. A situer où ? dans une subjectivité *qui ne nous appartienne pas.*

Il en résulte que L.-G. Gros joue un jeu dangereux. Il risque à tout moment de passer à côté du poétique verbal sans manifester la poésie de transparence. Mais quand il réussit à préserver à la fois le ton et le rapport « réalisant », il met au jour des vers comme ceux-ci, qui sont au nombre des plus beaux qu'on ait écrits :

Un jour s'éveilleront les belles endormies
Elles présideront au feu qu'on ne voit pas,
Elles arracheront aux puissances amies
Cette sainte chaleur qui sauve du trépas,
Cette sainte chaleur qui n'est pas dans les veines,
Cette amère beauté qui n'est pas dans les cœurs.
Mais qui vit au profond des secrètes fontaines
Et que la main devine en déchirant des fleurs.

RENÉ NELLI.

GLANES ET GLOSES

DEFENSE D'UN LANGAGE

> *Je voudrais, dans ces pages, donner la parole, en ce qui concerne une certaine poésie moderne, à une personne qui ne l'a jamais. Cette personne, c'est le public, l'humanité.*
>
> JULIEN BENDA. (1)

M. Julien Benda a de la chance. Non pas de ne rien comprendre à la poésie, mais de parler le plus aisément du monde au nom de l'Humanité. Un poète n'a pas cette chance. Il voudrait bien le faire — c'est même ce qu'il ambitionne et c'est *cela* qui serait sa justification et son triomphe, devenir la voix de l'humanité avec laquelle, alors, il s'identifierait. Sa voix, désormais anonyme, ne serait plus que la poésie « faite par tous et non par un » que réclamait Lautréamont : pas autre chose que le Cérémonial mallarméen, figuré par le Héros qui s'abolit dans la foule, pas autre chose que l'identification, expressément formulée par Apollinaire, de la Beauté et de la Bonté, pas autre chose enfin, que la conquête d'un bonheur dont tous les hommes sont dignes et qu'Eluard veut faire luire *dans les yeux des autres*.

Je ne sais si la volonté qui anime ainsi, non pas certaine, mais toute la poésie moderne et dont la mise en œuvre constitue ce qu'on a appelé son aventure, résulte d'une conception rationnelle du monde, si c'est une idée raisonnable. Pas si folle cependant : puisque Julien Benda franchit avec tant d'aisance l'espace qui sépare son Je (gonflé, mouillé de tous ses éléments passionnels) de cette généralisation abstraite qui s'appelle l'humanité, il est permis de croire que les poètes ne sont pas insanes de se vouloir anonymes, c'est à-dire de vouloir un monde où l'homme, réuni à lui-même, sera sa propre poésie. Ce n'est que si la recherche du bonheur était inutile ou mauvaise que le sens donné, depuis près de cent ans, par les modernes, à la poésie, serait une dérision (ou une impasse). Il est vrai qu'ils ne se contentent pas de parler à un concept, mais bien aux hommes vivant

(1) *Revue de Paris*. Février 1946: *Non Possumus* (*A propos d'une certaine poésie moderne*).

ensemble. Ils ne s'adressent pas à l'humanité, mais à moi, à toi, à nous tous.

Nous voulons et je dis je veux
Je dis tu veux et nous voulons

Leur volonté de rester coûte que coûte dans le concret, dût même l'entendement en souffrir, car obscure est la vie, la logique ne pourrait la leur reprocher que s'ils la trahissaient dans leur langage, c'est-à-dire s'ils parlaient autrement qu'ils ne parlent. Il est vrai aussi, pour en revenir à l'article, qui est mon point de départ, de Julien Benda, que celui-ci ne prétend qu'exprimer l'opinion de l'humanité « sensible à la poésie, voire à la poésie avancée » — En somme, les gens bien, qui ont des clartés et une sensibilité suffisamment délicate. Ceux-là, on les aura toujours, quoiqu'avec un peu de retard. Ils en sont déjà à Mallarmé, Apollinaire ! Tant mieux. Viendra le tour d'Eluard, puis de Guillevic. Les poètes veulent s'avancer plus profond. Ces petites victoires ne les intéressent pas. Cinq cents lecteurs ou cinq mille, qu'importe, si la poésie doit être faite par tous.

Que Julien Benda, ou n'importe quel de leurs lecteurs peu disposé à se laisser entraîner dans l'aventure qu'ils proposent, les traite d'orgueilleux : il en a le droit. Ou, peu indulgent à leur faiblesse, d'ouvriers malhabiles. Mais nul n'a le droit — et je le dis dans cette revue que M. Benda considère à tort ou à raison comme « une sorte d'organe patenté de la littérature moderne » — nul n'a le droit d'affubler les poètes d'aujourd'hui des souliers de vair et du bonnet pointu des disputeurs byzantins, de les constituer en je ne sais quel cenacle ou patriciat. Nul n'a le droit de faire de la poésie moderne une stérile logomachie. Ni de lui attribuer, dans son ensemble, quelque velléité de faire bande à part au milieu d'un monde qu'elle ne connaîtrait plus, comme un groupe de conspirateurs mesquins, qui se chuchoteraient des mots de passe ingénieusement fabriqués. Et je l'aurais dit, même si quatre années d'action civique n'avaient pas montré, jusqu'à l'évidence, qu'elle est la première des armes spirituelles.

Il ne faut pas seulement s'insurger et mettre en garde Julien Benda contre le mauvais service qu'il rend à la cause humaine en dénigrant — avec tant de hauteur, tant d'ironie superbe et méprisante et sa passion mal canalisée dans le chemin qu'il se trace à travers l'éternel — les tentatives lancées par la poésie moderne pour essayer d'atteindre le but qu'elle s'est assignée. Il faut encore essayer de comprendre pourquoi une mentalité telle que la sienne, et qui est légion (en ce sens, on ne peut que lui donner raison : il parle au nom d'un grand nombre) s'avère insensible aux efforts tentés par des hommes de bonne foi. Il est grave, en effet, que la poésie paraisse vivre en étrangère au milieu d'un monde dont elle est l'expression.

Certes, quelques critiques de Julien Benda sont sans portée. Il reproche par exemple à « certains modernes » d'assigner à la poésie : « cet autre caractère, voisin de l'inin-

telligibilité : consister exclusivement dans un heureux arrangement de mots », comme si l'eurythmie n'avait pas été la préoccupation constante des classiques eux-mêmes. *Il est un heureux choix de mots harmonieux...*, enseignait déjà Boileau, notre ancêtre. Futile aussi, le reproche adressé aux poètes de s'occuper trop de questions intéressant leur métier dans les revues « consacrées à la poésie ». (Plaise aux dieux qu'il dise vrai !) De quel métier voulez-vous donc qu'ils s'occupent ? De celui des philosophes ? Malherbe, Boileau, ne faisaient-ils pas de même, là où ils le pouvaient ? Et qui peut confondre les préoccupations de métier avec l'œuvre elle-même, un pont sur le Rhône avec une note sur la résistance des matériaux ?

Ces pointes ne sont qu'irritantes. La vérité est que le malentenu qui sépare les mandants de Julien Benda et les poètes — modernes, puisqu'ils sont seuls en cause — réside dans l'idée différente qu'il se font de la nature même du langage qui, pour les uns, n'est pas autre chose qu'une série de signes sans valeur propre, et destinés conventionnellement à traduire la pensée, tandis que pour les autres...

Il est difficile de faire admettre à qui répugne à cette expérience intérieure, nécessaire, qui prend d'abord la forme d'un abandon, la coexistence d'un langage organisé, et possédant des vertus autonomes, qu'il tire de lui-même. Ce langage a, si l'on veut, un corps, le son (répétition, rythme, etc...) et une âme, qui est précisément la pensée poétique, pensée irrationnelle. Pensée de vie. Langage concret, qui participe non de l'entendement, mais de l'évidence. Il est impossible de justifier une évidence, pas plus qu'un amour. Ceux qui la connaissent *savent* que cette connaissance ne leur provient pas d'une initiation particulière, tirée d'un formulaire, mais d'un effort qui est à proprement parler de l'amour. En sont-ils réduits à demander qu'on les croie sur parole ?

Il y a eu bien souvent, il faut donner raison à Julien Benda quand il a raison, un parti pris de refus d'explication de la part de la poésie. Nous reconnaissons qu'elle a ainsi mal joué, encore qu'elle ne pouvait pas faire autrement que d'abord être, et qu'elle en supportera longtemps les conséquences. Encore une fois, on n'explique pas une évidence. L'essence du langage est proprement indéfinissable, irréductible à des éléments communs. Mais la poésie, parce qu'elle a un corps, est composée d'une certaine matière qui, elle, pourrait être définie : en tous cas cernée avec suffisamment d'approximation pour contenter un lecteur prudent. Si le *non possumus* de Benda peut encore reposer sur trois critiques ayant trait à la matérialité du poème, c'est qu'une intansigeance de combat et sa rigueur de jeune vivante — elle n'a pas cent ans — ont empêché jusqu'ici la poésie moderne de composer. Il lui faut apprendre qu'on ne peut pas vivre dans l'absolu.

Trois objections essentielles de Benda : nous les avons entendu formuler souvent, ce sont toujours les mêmes. Les trois nouveautés qui font peur : suppression du vers métré et de la ponctuation, obligation de dire la poésie et non

simplement de la lire, inintelligiblité organique de la poésie moderne. Je suis persuadé (et j'ai eu l'occasion de le vérifier lors d'une suite de causeries faites à un public jeune et non prévenu) que des éclaircissements suffisants sur la notion de vers et de poème peuvent aisément y répondre. Il est sans doute regrettable qu'ils aient été si peu fournis, et il est grand temps d'esquisser notre *Art poétique*. Je me réserve de revenir sur la question (1).

Si cependant Julien Benda pouvait admettre qu'à côté de la clarté de l'entendement, l'existence de celle « fondée sur le pur sensible » et qu'il identifie (à tort selon moi) avec la clarté selon les mystiques, double le champ de la conscience en illuminant ce que l'entendement ne peut précisément pas atteindre ; et si, au lieu de refuser à l'homme une deuxième chance de parvenir à la vérité, je veux dire au bonheur, il accordait seulement un temps de galop à ceux qui ont pris le départ ; s'il considérait avec moins d'arrogance, les tentatives, parfois désespérées, de poètes, pour percer la nuit qui les entoure — on a peut-être le droit d'être arrogant quand on s'appuie sur l'éternel — s'il consentait à les entendre et s'il voulait comprendre que la liberté qu'ils ont acquise nulle force au monde ne la leur arrachera parce qu'elle porte témoignage pour une possible Liberté, alors sans doute comprendrait-il la vérité contenue dans la parole d'Apollinaire :

Nous ne sommes pas vos ennemis.

Et que, si depuis, des poètes ont trébuché ou ont trahi, j'appelle ici trahir, dire ce qui n'est pas vrai, ces chutes et ces trahisons ne valent rien contre la confiance que la poésie de notre temps réclame aux hommes. Car elle se place ainsi entre leurs mains : parce qu'elle a confiance en eux, et qu'elle a confiance en ses propres moyens. Elle ne réclame rien d'autre qu'une certaine adhésion, la première condition du bonheur.

Elle est placée dans des conditions telles, qu'elle a à surmonter à la fois sa propre liberté qui oblige désormais chaque poète à renouveler pour son compte une dangereuse conquête — et la contradiction, l'incohérence d'un monde qui voudrait peut-être la nier, mais dont elle ne s'évadera pas. Risquant ainsi de s'abimer à chaque foulée, elle ne cesse cependant de croire en elle parce qu'elle est amour.

C'est pourquoi elle puise en elle la force de convaincre ses détracteurs que, selon la parole de Lautréamont : *Il n'y a rien d'incompréhensible.*

JEAN TORTEL.

---

(1) En ce qui concerne l'inintelligibilité, il ne faut pas oublier que des contempteurs de la poésie moderne comprennent mal, ou feignent de mal comprendre parce qu'ils ont trop peur de comprendre. Ils ne savent que trop, à qui *ce discours s'adresse !* Témoin la réaction significative devant *Poésie ininterrompue*, d'Eluard, de M. Henriot, dans le journal *Le Monde*.

LE CABINET DE LECTURE

Pourquoi les souliers d'enfants
deviennent-ils plus petits tout le temps ?

Cette brève chanson donne à penser. Elle m'a poursuivi tandis que je lisais *A merveille*, de Jean Marcenac, un livre de poésie violente, de loin le plus original des textes en prose publiés depuis longtemps ; mais la faveur de se sentir unique est éprouvée, dans ce petit volume, comme un mal incurable dont il reste à découvrir le bénéfice secret. La littérature traverse une crise singulière : les œuvres changent. Imitant les ministres qui compliquent les lois imbéciles au lieu de les abolir, les critiques ajoutent des rallonges à leurs thèses caduques, on dirait qu'ils ne craignent rien tant que de changer leur point de vue. La banalité du style n'est plus tenue pour une qualité par les écrivains qui veulent s'assurer l'audience des prolétaires : Voilà la critique vouée à potasser Hegel et toute prête, déjà, à enseigner la dialectique aux marxistes. N'arrivera-t-il jamais que la rencontre d'une contradiction force le jugement à se reprendre et à se rabattre sur une idée simple ? On dirait que les Français craignent toujours de pêcher un germe de révolution dans leur encrier. Je préfère les audacieux et les remercie d'enseigner ces erreurs qui, entendues de travers, mènent parfois à la vérité. Puisqu'il devient impossible d'énumérer et de préciser les caractères de l'œuvre contemporaine, regardons ailleurs et, ne retenant que le démenti qu'elles imposent aux intentions des auteurs, demandons nous si elles ne témoignent pas d'un changement survenu dans l'homme, ce qui expliquerait du même coup que les lettres taisent si obstinément le problème qui domine tous les autres : « Quelle idée l'homme se fait-il de lui-même. »

Prenons pour exemple la transformation qu'Alain Fournier, Proust, Giraudoux font subir au roman de Zola. On peut rire de ma question, il faudra bien convenir qu'il n'est pas assez d'encre critique pour résoudre ce problème qui reçoit cependant une assez convaincante solution si l'on présente l'art de Giraudoux et Fournier comme *le réalisme d'une créature qui ne se sent plus tout à fait réelle*. Je prie ceux qui se moqueront de moi de comparer la simple et splendide épitre à Chandos (1) aux pages écrites en vain sur l'ardente rêverie où Proust était tombé à la vue d'une rose.

---

(1) Hugo Von Hoffmansthal, Schiffrin, écrits en prose.

Je n'entends pas suggérer qu'il est de nouveau opportun d'ajouter au commentaire de l'œuvre une étude psychopathologique de l'auteur. Simplement, il me semble qu'à de très rares moments de l'histoire, la vague littéraire modifie sa couleur et que, vue d'un peu loin, elle révèle qu'une évolution s'est produite dans la conscience de l'homme et moins dans sa pensée que dans le sentiment qu'il avait de lui-même. Je prétends que nous traversons un de ces moments.

L'homme est plus fort, plus libre, ce n'est pas par un besoin de sa faiblesse qu'il a souhaité l'avènement de l'ordre collectif. Il est plus capable de se dominer, mais, dans ses œuvres d'invention, et même dans sa façon de les comprendre, ne montre que l'aspect le plus personnel de cette force qui l'engagera dans la communauté sociale. Plus l'idéologie politique se rapproche du socialisme, plus les fictions gagnent en originalité. L'homme plus fort est plus maître de sa liberté ; on croit parfois distinguer dans quel refus il a trempé ses forces.

•

Voici une école littéraire : l'existentialisme. De toutes les idées qu'elle soulève, il en est une qui retient particulièrement l'attention, convertissant les uns, forçant les autres à s'aviser qu'ils l'avaient servie sans le vouloir. Gilson lui-même, dans le bel ouvrage, *L'Existence*, prouve que l'être ne peut se penser et que l'essence est une abstraction de l'existence. Voilà qui signifie une attitude toute nouvelle devant la Raison et la rupture officielle de l'école avec la tradition chrétienne qui avait survécu sous le déguisement de l'athéisme. La raison n'est plus l'interprète aveugle de l'éternel. Tel est ce fruit tardif de la Déclaration des droits de l'homme. Si étrange que cela doive paraître, je vois dans cette adhésion des lettres à la pensée de Sartre une grande victoire du surréalisme. Il est difficile de subordonner l'essence à l'existence, et de déclarer celle-ci une et impensable, sans admettre que la raison est fille de l'intuition ; *Claude Bernard* d'ailleurs, dans ses carnets publiés, il y a deux ans, l'affirmait en passant (1).

Confirmer les découvertes du surréalisme ne signifie pas que l'on adhère à son esthétique de la première heure. Mais peut-être est-ce s'inspirer de son élément dynamique et souscrire au serment de révolution permanente que d'opposer la poésie communicable aux explorations de l'abîme humain qui s'appellent aussi poésie.

•

J'attache beaucoup d'importance au livre de Roger Caillois, les *Impostures de la poésie* (2). Il m'aide à comprendre ce que René Daumal, dans une préface que nous avions jadis écrite en collaboration, appelait la dialectique du moi.

L'homme peut entrevoir l'immensité de son être, mais il ne faut pas qu'il mesure son œuvre sur elle. Dans ses mo-

---

(1) Carnet rouge (Gallimard).

(2) Gallimard, coll. Métamorphoses.

ments de faiblesse, la créature s'enorgueillit, s'abuse sur ses moyens, elle croit que ce dont elle procède peut s'organiser directement dans ce qu'elle édifie. Or, et ceci nous renseignerait peut-être sur le progrès que nous croyons avoir accompli, chacun grandit en déclarant sa faiblesse, c'est par la connaissance de ses limites qu'il donne la mesure de sa grandeur. Et si l'on croit avoir déjà vu cela quelque part, on se trompe. Exception faite pour Georges Braque qui avait donné à une affirmation semblable un accent profondément humain, personne n'avait, jusqu'à présent, fait, comme Roger Caillois, de ce problème le drame de l'homme lui-même. Il faut soumettre le langage à des lois pour lui réserver l'accueil de la raison qui n'est pas nôtre mais nous plie à une vie cohérente que notre nature n'exigerait pas.

Rien de passionnant comme les *Réflexions sur la mort d'un porc épic*, livre de *D.-H. Lawrence*, fort bien traduit par Thérèse Aubray. Sans doute les vues que je viens d'esquisser m'ont-elles introduit plus avant dans cet écrit de jeunesse qui s'apparente à la *Fantaisie de l'Inconscient*. Ces pages nous livrent la pensée intime de Lawrence et nous font sentir les résistances que rencontre toute intuition cosmique dans l'esprit mal préparé du public. Mais à quelles difficultés s'est heurté l'auteur lui-même puisqu'il s'agissait de décrire le firmament subjectif de l'univers dans le langage-témoin des conceptions qu'il réprouve ! On adhère assez bien, en lisant ce texte, à l'affirmation que les perspectives scientifiques sont des images. J'entends bien que faire graviter la terre autour du soleil, c'est une façon de parler. Mais le reproche est réversible. Dire que l'Absolu existe, c'est proférer une affirmation vide de sens, soit. Dire qu'il n'existe pas, est une espèce de surenchère à l'absurdité.

Je crois qu'on parlera beaucoup de *Sérénade*, le livre de James Caïn, traduit par Sabine Berritz. C'est un livre inégal, splendide dans sa première partie, ennuyeux ensuite. Un acteur sans engagement est parti en auto dans les montagnes du Mexique, avec une femme dont il entend à peine le langage. Surpris par une tornade, ils ne trouvent d'autre asile qu'une église dont ils font éclater la porte à la force du moteur. Comme la locomotive que Breton imaginait immobilisée dans la forêt vierge, l'auto échoue au milieu des statues, entre l'autel et le Christ. Malheureusement, toute la suite se devine ; et cette poésie insoutenable nous rend un peu la soif de la simplicité française. Oui, la lueur sulfureuse de l'éclair montre des larmes sur le visage du Christ géant qui semble pleurer du feu. Oui, la femme hurle, et l'homme trempé s'habillant du premier vêtement venu, a endossé une soutane, oui ; et, distraitement, il plie le genou chaque fois qu'il passe devant le tabernacle. Il va s'envoyer sa compagne de route, on s'y attendait, et comment la prendrait-il ailleurs que sur les marches de l'autel ? Et justement, entre les cierges et autres accessoires, il découvre, mais oui ! les humbles et naïves offrandes d'une population innocemment païenne, une touffe d'épis, etc. Je suis sans doute perverti, mais je dois confesser qu'une page

de Logan Pearshall Smith (*Trivia*) (1) parle beaucoup plus à mon imagination.

J'aurais dû mentionner, il y a déjà longtemps, le petit livre de Gustave Cohen : *La Grande Clarté du moyen âge.* Toutes les références sont rejetées en note, l'effort de l'auteur tend à nous éveiller avec quelques images encore vivaces de l'esprit qui régna sur cette époque commencée avec Charlemagne, c'est-à-dire Scot Erigène. On le suit bien, qu'il nous fasse sentir le réalisme de Villon ou mieux percevoir le message de Suzo et celui de Ruyesbroeck. Ecrit pendant la guerre, ce livre appuie comme il convient sur le rôle tenu par l'Eglise dans la libération de l'homme.

J'ai mentionné beaucoup de livres, je voudrais être capable de célébrer comme il convient l'*Intelligence en guerre,* de Louis Parrot : Somme complète de l'action des écrivains et intellectuels pendant l'occupation. Surtout, commentaire extrêmement lucide de l'action clandestine. Parrot ne pouvait pas épuiser un sujet pareil sans apparaître avec tous ses dons et tel qu'il se laissait, d'année en année, pressentir, riche de savoir et d'humanité, comprenant *merveilleusement* son époque et lui accordant un immense crédit parce qu'il en avait tôt saisi le caractère. Cependant, le fait le plus singulier est bien que cette réflexion ne s'imposait pas et que je la dois à la lecture de ce grand livre. Tout particulièrement et depuis fort longtemps intéressé par l'évolution de Parrot, entièrement acquis au talent de l'écrivain et plein de respect pour l'homme, j'ai profondément admiré d'abord qu'il consacre à recenser les actes des autres tout un livre que j'imaginais bien fait, sans doute, mais sans lien direct à la destinée poétique d'un écrivain taillé pour apporter de grands textes. Même, j'allais appuyer sur cet exemple mon avertissement que l'homme grandissait. Cela m'aurait servi que le livre apparût monotone, ennuyeux. J'aurais inscrit au crédit de l'homme le fait qu'il n'ajoutait rien à l'œuvre de l'écrivain. Bévue critique que je me condamne à avouer, un peu par esprit de componction, beaucoup pour en assommer dans l'avenir ceux qui persisteraient à ne pas voir d'abord dans un écrit le miroir d'un homme. Aussi entièrement que les *Impostures de la poésie* tout à l'heure, *l'Intelligence en guerre* me sert à préciser que cette révélation ne doit pas constituer une apothéose de l'être lui-même, la rumeur intelligible de l'opération qui le crée. L'œuvre, en donnant la mesure de ce qu'a pu et voulu un auteur, nous le découvre mieux que ne le ferait sa folie, elle extrait de sa figure le document le plus remarquable sur notre espèce et sur notre temps : *Un homme dans son idée actuelle de l'homme.* Et j'étais bien sot de croire qu'en écrivant l'histoire de nos camarades, l'auteur du *Grenier à sel,* dont le manuscrit, vers 1943, m'avait si profondément ému, n'ajouterait à sa personne morale que le poids de son acte : « Je sais qu'il y en a qui disent : ils sont morts

(1) Grasset.

pour peu de chose... un simple renseignement, (pas toujours très précis) ne valait pas çà. A ceux-là, il faut répondre : « C'est qu'ils étaient du côté de la vie. C'est qu'ils aimaient des choses aussi insignifiantes qu'une chanson, un claquement des doigts... »

Bien peu de livres m'ont donné à penser comme celui de Parrot. En le refermant, je me dis que nous n'avons pas encore compris l'événement. Son contenu nous aveuglait sur la transformation humaine qu'il avait mise en lumière plus que provoquée. On n'a pas assez médité un fait qui domine, je crois, tous les autres. La guerre de 1914 a forgé quelques hommes. Les ayant pris mous, hésitants, elle les a édifiés, instruits. La résistance a rassemblé des hommes qui, dès l'instant de leur engagement, avaient tout accepté. J'en appelle au témoignage de tous ceux que leur faiblesse physique a confinés dans un rôle de recruteurs. Ils ont eu du mal à reconnaître leurs camarades d'avant-guerre dans les hommes qui acceptaient des missions. Peut-être sous l'influence de la révolution espagnole, quelque chose s'était insensiblement déplacé dans la conscience de chacun. On aurait dit que l'homme sentait, tout d'un coup, sa responsabilité un peu plus que son être. Nous allions, sans doute, prendre conscience, nous former, bientôt, une idée neuve de ce qu'était un homme, mais la lutte quotidienne allait produire cette mise au point et la tentation d'y entrer comblait une exigence plus naïve et révélatrice d'une authentique transfiguration morale. Il m'a plus d'une fois semblé qu'un des miens venait de s'éveiller dans sa conscience du bien et du mal pour sentir que son être en était le fruit ; et ceci me paraît plus important que tous les faits, car il est le fait même. La personne morale est-elle le centre de gravité de l'homme, celle qui, dans les moments tragiques, lui ravit son instinct de conservation ? Les philosophes distinguent l'âme du corps, fiction très commode mais qui força Descartes à ajouter l'union de l'âme et du corps à ces deux simulacres. Et si l'union de l'âme et du corps était première à l'âme, première au corps, si elle était, en nous, l'équilibre dont toute loi physique nous donne le spectacle, la condition de l'existence ?

Je dois aller vite, je le regrette, devant *Le Capitaine Cornil Bart*, par Léonce Peillard. Il a fallu à l'auteur du cran et un talent assuré pour lancer sans mauvais goût un descendant supposé de Jean Bart dans un combat naval imaginaire. Michel Mohrt aussi est un écrivain de mérite. Son « roman », *Le répit*, est le journal d'un lieutenant alpin sur le front italien ; le récit honnête de ses vadrouilles à Nice et l'aveu, plus courageux encore, de ses rêveries militaires : un de ces livres agaçants et lents comme l'eau d'où il sort, assez souvent, un authentique écrivain. J'espère que les *Cahiers* confieront à des critiques de qualité les derniers livres de Jules Monnerot et surtout : *On meurt les yeux ouverts* et *L'heure de Fallandra*.

C'est à moi que devrait revenir l'honneur de présenter longuement la réimpression de *Quand vient la fin*, de Ray-

mond Guérin, qui se complète, dans le texte nouveau et un peu simplifié, d'une dernière partie, *Après la fin.*

Mais je dois m'interrompre ; prendre à peine le temps de signaler aux amateurs de pastiches *Prête-moi ta plume*, de Robert Scipion (Gallimard). On m'apporte le magnifique Robert Scipion. On m'apporte le magnifique texte de Georges Sadoul : le tome I de *L'Histoire du Cinéma.* J'attends beaucoup de Sadoul. Ceux qui le connaissent savent qu'il ne nous décevra pas.

JOE BOUSQUET.

•

CATALOGUE

JEAN MARCENAC : *A Merveille* (Bordas) ; E. GILSON, A. CAMUS, B. FONDANE, DE GANDILLAC, J. GRENIER, E. LAVELLE, LE SENNE, BRICÉ, PARAIN DE WAELHENS : *L'existence* (Gallimard) ; CLAUDE BERNARD : *Carnet Rouge* (Gallimard) ; ROGER CAILLOIS : *Imposture de la Poésie* (Gallimard) ; D.-H. LAWRENCE : *Réflexions sur la mort d'un porc-épic* (Seghers) ; JAMES CAIN : *Sérénade* (Gallimard) ; GUSTAVE COHEN : *La Grande clarté du Moyen-Age* (Gallimard) ; LOUIS PARROT : *L'intelligence en guerre* (La Jeune Parque) ; LÉONCE PEILLARD : *Le Capitaine Cornil Bart* (Corréa) ; MICHEL MOHRT : *Le Répit* (Laffont) ; JULES MONNEROT : *On meurt les yeux ouverts* (Gallimard) ; RAYMOND GUÉRIN : *Quand vient la fin* (Gallimard) ; ROBERT SCIPION : *Prête-moi ta plume* (Gallimard) ; GEORGES SADOUL : *Histoire du Cinéma*, tome I (Denoël).

DOMAINE FRANÇAIS

LA FOLLE DE CHAILLOT, de JEAN GIRAUDOUX, à *l'Athénée;* **LE SOLDAT ET LA SORCIERE,** d'ARMAND SALACROU, au *Théâtre Sarah Bernhardt;* **LES VOIX,** de MARC BERNARD, au *Vieux Colombier;* **A L'APPROCHE DU SOIR DU MONDE,** de FABIEN REIGNIER, au *Théâtre Saint-Georges;* **DORIS,** de MARCEL THIEBAUT, au *Théâtre Saint-Georges;* **JEANNE AVEC NOUS,** de CLAUDE VERMOREL, au *Théâtre Verlaine* et au *Vieux-Colombier;* **LORENZACCIO,** de MUSSET, au *Théâtre Montparnasse;* **LE VOYAGE DE MONSIEUR PERRICHON,** de LABICHE, à la *Comédie Française.*

Au cours de la première moitié de la saison, nous avons assisté cette année à un assez grand nombre de créations ou de reprises. Les spectateurs n'ont pas déserté les salles, l'activité théâtrale ne s'est pas ralentie, et il nous faudra bien deux chroniques pour passer en revue quelques-unes des œuvres présentées : les pièces françaises aujourd'hui, les pièces étrangères, anglo-saxonnes et espagnoles, la prochaine fois. Et cependant, faut-il le dire, cette abondance et cette variété ne donnent pas une impression de richesse, ni de véritable vitalité. Notre temps et ses personnages sont toujours en quête d'auteurs.

La création la plus sensationnelle est d'ailleurs une création posthume, celle de *La Folle de Chaillot.* On l'attendait avec une sorte d'anxiété. La sensibilité de Giraudoux était-elle morte avec lui ? Ou mieux, allions-nous encore être sensibles à cette œuvre si visiblement rattachée en bien des parties à l'atmosphère des années 30, et dans laquelle, signe dangereux, une partie de l'opinion prétend reconnaître une sorte de modèle de l'intelligence nationale ? On se souvenait du redoutable ennui distillé par *Sodome et Gomorrhe,* cette dissertation pailletée et cependant incolore sur les problèmes du couple. Giraudoux, est-ce notre Anatole France, c'est-à-dire une vedette révérée pour son esprit et pour son style dans un panthéon inactuel ? On ne peut répondre ici à toutes ces questions, et d'ailleurs *la Folle* ne permet pas de les trancher. Mais elle laisse peut-être deviner ce qu'il y a de vivant et ce qu'il y a de mort dans l'œuvre giralducienne.

Il y a chez Giraudoux, me semble-t-il, deux parties solides : la langue d'abord, plus précieuse que poétique, sans doute, mais qui charme vingt fois l'esprit par son ingéniosité, cent fois l'oreille par ses cadences. Et d'autre part, le pouvoir d'évoquer d'une manière pleine de gentillesse, de sympathie et d'attendrissement tout un petit monde exquis et un peu baroque, imaginaire et très réel : le monde des *Provinciales,* celui du chambéry-fraisette et du douanier de *Siegfried,* ici celui de l'officier de santé préoccupé d'apiculture, ou du sauveteur du pont de l'Alma inquiet de son premier sauvé et ne sachant d'ailleurs pas nager. Dans la mesure où Aurélie, la folle de Chaillot, est l'impératrice de ce monde proprement giralducien, elle est une grande figure, qui restera. D'une manière générale lorsque ces deux éléments vivants sont réunis, le style et la tendresse pour les ingénus, notre plaisir est entier. Le début du premier acte est un peu pénible, mais dès qu'au lieu de nous parler du pétrole et des malheurs du monde, on nous parle de l'arum et de l'amidon, d'une mazurka et d'un platane, du chien du charcutier et du président Carnot, tout refleurit. Inversement, lorsque les mots de Giraudoux se mettent à penser pour lui, il faut bien dire qu'ils ne nous apportent ni grandes vérités, ni grandes satisfactions. Il n'est pas question ici de psychologie : les personnages relèvent volontairement d'une mythologie charmante plus que de l'humanité ordinaire : et grâce à cette mythologie, Giraudoux nous propose un apologue plaisant que nous accueillerions de meilleure grâce, s'il n'était parfois un peu appuyé et un peu solennel.

Je ne crois pas que les décors de « la Folle » soient la plus belle réussite de M. Bérard, ni le petit rôle du chiffonnier la meilleure création de M. Louis Jouvet. Mme Monique Mélinand joue comme l'on voit depuis longtemps une jeune femme jouer auprès de M. Jouvet. Mais il y a Mme Marguerite Moréno. Elle porte toute la pièce. Elle est vraie et elle est juste d'un bout à l'autre. Quel que soit le traquenard que lui offre son texte, elle s'en joue en accordant continuellement intelligence et sensibilité dans une composition naturelle où tout paraît jaillir de source, les gestes et les attitudes comme la voix.

Un autre maître du théâtre de l'entre-deux-guerres, heureusement vivant celui-là, nous a également donné une œuvre nouvelle dont il nous a averti d'ailleurs qu'il ne fallait point la comparer à ses réussites les plus humaines. *Le Soldat et la Sorcière* est une évocation historique où M. Armand Salacrou a cherché d'abord à nous rendre la vérité de l'histoire. Il s'agit des amours du maréchal de Saxe vieillissant avec Justine Favart, rouée par amour de son mari. M. Pierre Renoir est excellent, Mlle Sophie Desmarets est exquise par sa personne et par son jeu. Le premier décor de M. Chapelain-Midy, celui de la tente, est une belle réussite. Quant à la pièce... J'imaginais en l'écoutant un jeune spectateur, un garçon qui ne va au théâtre, disons que depuis la libération. Il a entendu parler des grands auteurs des années 20 à 40 et il est plein de bonne volonté. Et le voici au *Soldat et la Sorcière.* Il regarde, il cherche — c'est presque une opérette, avec des figurants, des pas de

danse, des musiques ébauchées, un sujet, des personnages, des procédés d'opérette (comme les trompettes qui sonnent les colères du maréchal). Est-ce là Armand Salacrou, se demande-t-il ? Il écoute un troisième acte plein d'attitudes et de répliques conventionnelles, il va crier à l'auteur : « Je ne vous aime pas, vous êtes Scribe, vous êtes Sardou, et si jamais vous avez eu quelque chose à dire, c'est fini... » C'est à ce moment, à ce dernier moment, que M. Salacrou se réveille : à Maurice de Saxe agonisant, il confronte Maurice de Saxe à vingt ans, et nous entendons ce fantôme dire pour lui : « Je suis l'auteur de *Tour à Terre*, de *l'Inconnue d'Arras*... ». Comme à Justine, cela nous inspire un mouvement d'hésitation et peut-être d'amour rétrospectif. Ce court dialogue des deux Salacrou appelle notre indulgence : mais la vérité du jeune homme d'aujourd'hui, celle qui distingue dans l'auteur habile un faiseur de livrets d'opérettes, fasse le ciel qu'elle ne soit pas définitive...

Le théâtre Saint-Georges a commencé la saison en nous présentant *A l'approche du Soir du Monde*, de M. Fabien Reignier. La pièce, qui avait obtenu le prix du syndicat des auteurs, a fourni une carrière honorable : on est un peu déçu de voir que parmi un très grand nombre de manuscrits d'auteurs inconnus, le plus intéressant soit cette œuvre probe et attachante, mais au demeurant sans grande originalité. J'avais lu une autre pièce de M. Reignier avant que le prix de la Rude Journée ne le mette en vedette, et j'avais eu la même impression d'un travail bien fait, solide, honnête, mais manquant un peu de substance. L'interprétation, fort honorable, était dominée par M. Claude Piéplu dans un rôle de valet et surtout par Mme Mona Dol, juste, intelligente et sensible.

Deux auteurs connus dans d'autres domaines de la littérature ont fait jouer cette année leur première pièce : le romancier Marc Bernard au Vieux-Colombier, et le critique Marcel Thiébaut au Saint-Georges. *Les Voix* ont été le « four » le plus marquant de la saison, et non sans injustice. Certes la pièce a des défauts irrémédiables : un premier acte décousu et languissant, un troisième acte passionné mais mal éclairé intérieurement. Elle est écrite dans une belle et noble langue littéraire, mais qui ne nous touche pas et éloigne les personnages de nous sans leur donner une taille dramatique, si bien qu'ils ont l'air d'appartenir à un autre monde. Mais surtout cette pièce faible a été « achevée » par son metteur en scène. Le travail de M. Jean Vilar pour *Meurtre dans la Cathédrale* était simplement admirable, et je ne vois aucun reproche à lui faire. Dans *les Voix*, la mise en scène était bafouillante, pleine d'hésitations et de reprises : au cours des premières représentations, on avait d'ailleurs l'étonnement de la voir changer de jour en jour... De l'interprétation, les rares spectateurs auront surtout retenu M. Pierre Viala, qui prenait son rôle beaucoup trop haut dès le début si bien qu'il s'époumonnait ensuite d'une manière un peu gratuite, mais qui manifestait un vigoureux tempérament. C'est un acteur dont on peut croire que tout le monde connaîtra le nom dans cinq ans.

Mme Gaby Sylvia n'était pas toujours très à son aise dans cette pièce. Mais quelle revanche elle prend dans *Doris* de Marcel Thiébaut. La pièce voudrait être *la Menteuse* et elle ne fait pas oublier le *Menteur*. J'y vois trop de dialogues entre le jeune homme et son confident, et je n'y vois pas assez les répercussions dramatiques des mensonges de Doris, la mythomane. Mais il ne faut pas chicaner sur le plaisir que l'on prend à cette œuvre mineure, mais gaie sans l'ombre d'une vulgarité, écrite dans une langue simple et solide à la fois. M. Roger Gaillard joue les pères comme il jouerait les tantes. Mais M. Gilbert Gil est excellent et Mme Gaby Sylvia réussit enfin une sorte d'union intime de sa sensibilité et de son intelligence qu'elle semblait empêchée de réaliser jusqu'ici, et qui donne à sa création une valeur théâtrale et une valeur humaine comme il est exceptionnel d'en rencontrer.

Au chapitre des reprises enfin, on a revu *Jeanne avec Nous* de M. Claude Vermorel, et on a surtout été sensible rétrospectivement à l'audace qu'il y avait à dire certaines choses sur une scène parisienne au temps de l'occupation. C'est dire que l'aspect de journalisme supérieur de l'œuvre a semblé l'emporter sur les autres. Mme Paula Dehelly, dans la mesure même où elle est une comédienne beaucoup plus experte que la créatrice du rôle, en faisait regretter le naturel un peu fruste et puissant.

La Comédie-Française, perdue dans ses querelles de boutique et de politique, nous a convié à une reprise du *Voyage de M. Perrichon*. La pièce a paru sèche et son comique passablement éventé. La mise en scène de M. Jean Meyer et surtout les décors et les costumes de M. Dignimont lui ont ajouté mille grâces exquises. M. Denis d'Inès joue le rôle de Perrichon avec ses ressources de vieux comédien expérimenté et ses moyens physiques qui, à mon gré, ne conviennent pas très bien au personnage. M. Jacques Charon et Mlle Micheline Boudet, les jeunes de la distribution, ont paru pleins de gentillesse et de sensibilité. Et le spectacle se termine par *Feue la mère de Madame* de Feydeau où Mme Madeleine Renaud est étourdissante de drôlerie.

M. Gaston Baty enfin nous présente une version de *Lorenzaccio*. C'est un beau spectacle, plein de goût et d'harmonie, où les effets sont parfois un peu cherchés — on sait que la pièce entière se déroule sur un escalier, si bien que tous les personnages, laissant traîner leur cape derrière eux, ont toujours un peu l'air de nous dire « l'ai-je bien descendu ? » — mais dont l'ensemble laisse une impression de beauté grave assez rare de nos jours. Il n'y a qu'une gêne, mais elle est constante, c'est de voir interpréter le rôle de Lorenzaccio par une vieille femme. A vrai dire on cherche vainement sur les scènes de Paris le jeune acteur qui s'en tirerait beaucoup mieux...

ROBERT KANTERS.

LE POUVOIR DES IMAGES

Si l'on ne prend garde à maintenir une conscience stricte de la modernité, la beauté s'établit d'autant plus profondément dans les seules formes du passé, que les images anciennes sont accrues de toutes sortes de prestiges refusés à celles de notre temps. Les éditions Guy le Prat dont les ambitions sont grandes en matière d'archéologie, et dont la formule, dominée par le document, ne manque pas d'efficacité poursuivent une série de grands albums consacrés à l'art français ; M. Louis Réau a rédigé avec clarté les pages qui concernent *L'art gothique* et M. Pierre du Colombier, avec vivacité et même avec humour, celles qui encadrent *L'art de la Renaissance*. Mais les deux volumes compteront moins comme nouvelle synthèse de leurs vastes sujets que comme recueils d'images ; la matière est éternellement neuve pour le Moyen-âge, les profils d'architecture et l'éclairage des sculptures permettent de varier indéfiniment ces images amicales et solennelles ; on y a joint utilement quelques détails de tapisserie, d'orfévrerie, de vitrail, la partie la plus faible restant les vignettes tirées des miniatures dont le dessin apparaît mal. Moins familières, au fond, que celles de l'art gothique, les images de la Renaissance n'avaient jamais encore été réunies avec ce soin, et l'on regrette que les circonstances n'aient pas permis à cet album un papier plus opaque ; l'illustration répond aux démonstrations du texte, ce qui est un mérite rare dans ce genre d'ouvrages, et il y a peu de pièces banales dans les sculptures, dans les gravures, dans les tapisseries choisies : si le XVIème siècle français a souvent sacrifié le style à la charge didactique et au poids décoratif des formes, il n'en est que plus précieux d'y trouver, à la faveur d'un bon rassemblement d'images, une certaine unité.

On sera tenté de chercher l'accent moderne et le frémissement actuel de la beauté dans les « revues d'art ». Mais elles sont à la recherche de leur public, de leur formule, de leur sens, et la pire incertitude règne en un domaine où devrait s'exercer le culte savant des images. La plus brillante à Paris, est sans doute *Quadrige* l'une des revues de René Huyghe dont le n° 4, Noël 1945, est très révélateur de son esprit libre, agréable, vivant, et, il faut le dire extrêmement frivole. Tout est ramené aux proportions et au style d'une conversation mondaine qui s'est donné un thème : « Ombres et lumières ». On trouve réunis à ce propos une page du Rig-Véda, des poèmes de J. Cassou et de Valéry, du S. Jean de la Croix, un résumé en moins de cent lignes de la physique corpusculaire signé des plus grands noms de la science ; des méditations sur la peinture, des rêveries sur le cinéma et même quelques pages peu raisonnables sur les parfums. Ces textes ne sont que la permission de reproduction en couleurs (un Van Gogh, un excellent Georges La Tour), de photographies aussi diverses que possible, conduisant des écoles

classiques de peinture aux quais brumeux des capitales, aux interférences des atomes, mélange stimulant d'intelligence téméraire et de facilité, d'élégance et de prodigalité, avec quelque chose de fallacieux et d'agréable, qui coûte peut-être moins de goût et d'esprit qu'on ne le supposerait d'abord ; c'est la figure même de ce monde scintillant et indéfinissable où tourbillonne aujourd'hui l'esprit. L'édition moderne possède, avec la technique de l'agrandissement, avec les ressources de la mise en page, le moyen de renouveler sans fin l'intérêt de ce monde captivant, mais il ne faut pas s'interroger sur la raison de ces choix, le sens des combinaisons proposées ; une double page juxtapose un vers de Valéry et une photographie (non des plus neuves) de Brassaï ; ailleurs, deux vers de Louise Labé couronnent un dessin fragile. Pourquoi ? Il reste que ces rapports gratuits peuvent être exquis.

Avec *Variétés* (n. 1, 1945), c'est la conversation du Café de Flore, anxieuse de ne manquer aucun des sujets du jour, de la matinée. Le cercle est plus étroit et les images n'étant plus portées par l'aisance de la mode avouent trop vite leur insuffisance, ou du moins leur précarité. Quelques beaux textes, mais réduits à des notes, gâtés par un éparpillement critique — c'est le mal de notre temps —, qu'aggrave encore la monotonie de la typographie. Sauf un beau dessin de Villon, les images sont décevantes : je ne goûte pas, pour ma part, le dessin de modes puéril, excellent à sa place dans *Harper's Bazar*, qui sévit partout aujourd'hui et qui s'étale ici sur deux pages. L'effort pour redresser avec des souvenirs et avec des textes de Valéry cette dispersion et ce manque de rigueur, est parfaitement sympathique, mais il n'est pas si facile d'en tirer un monde d'images valable et efficace. On souhaite à cette revue d'y parvenir.

Les *Cahiers de la Loggia*, (n. 1, octobre 1945, Editions E. Laffont), présentent des poèmes de prix, Lorca, Spender, Maïakoswsky, dans des typographies intéressantes et variées ; mais comme dans la plupart de ces recueils nouveaux, la partie graphique est inexplicablement faible.

Deux livres raniment les préoccupations accoutumées : l'un de Denis Rouart : *Degas à la recherche de sa technique* (Floury, éd.) analyse les procédés du peintre avec un intérêt soutenu ; il rappelle comment Degas, croyant imiter l'ancienne « tempera », délaya ses couleurs au blanc d'œuf, comment il disposait ses couches successives de pastel séché, quand il composa sa série de tableaux de mauvais lieux en monotypes ; des reproductions suffisamment précises illustrent ces notes rédigées de façon un peu discontinue. Quant au *Maurice Denis* de Paul Jamot (Editions d'art et d'histoire - librairie Plon), c'est la réunion, ou plutôt la fusion en un seul ensemble, des articles consacrés par le critique aujourd'hui disparu, au théoricien « nabi » et au peintre néo-classique, mort lui aussi depuis peu. Ces notes aideront à fixer l'image de cet excellent décorateur, faussement séraphique, dont l'esprit délié aura fait davantage

pour la peinture que son œuvre trop inégal et trop abondant. Dès 1913, P. Jamot en décrivait la « chasteté », la sagesse et la modernité, à propos de tableaux clairs et ordonnés, aux tons moins acides et moins durs que ne le suggèrent les reproductions en couleur réparties dans l'album.

Deux ouvrages importants nous viennent, l'un du Midi, l'autre d'Amérique. *L'art roman et ses origines*, de Raymond Rey (Ed. E. Privat, Toulouse), est une synthèse universitaire solide sur l'archéologie pré-romane et romane, qui mériterait un long entretien ; un demi-siècle de recherches y est clairement exploité et l'on chercherait en vain à surprendre une défaillance dans la documentation nombreuse. La marque de l'époque est dans un papier gris qui vieillit les photographies et attriste les dessins, mais il ne convient pas d'en faire un reproche. Tout en utilisant les travaux de L. Bréhier, de Focillon, de Baltrusaitis, l'auteur reste un peu au-dessous du niveau qu'imposerait peut-être la merveilleuse syntaxe interne de ces grands styles, mais il saisit et définit avec bonheur le système historique, le rapport des forces multiples qui enveloppent et transforment l'art. Il évite ainsi les classifications arbitraires des archéologues classiques. La géographie monumentale présentée, le tableau des influences ne trahissent pas la complexité extraordinaire du « premier art d'occident » (il faut tout de même réserver à l'art gothique le privilège d'exprimer l'unité finale — et précaire — de l'Occident) ; et cette utile description invite à poursuivre avec plus d'intensité la méditation des formes archaïques et de leur mystérieuse entente.

Le Canada nous envoie le dernier livre d'un maître qui possédait la clef de ces merveilles : *Le Moyen-âge, survivances et réveils*, d'Henri Focillon (Editions Valiquette, à Montréal), qui va bientôt être accessible en France ; c'est un recueil d'articles dont quelques-uns avaient paru en France, et dont quelques autres ont été publiés en Amérique par l'auteur, avant sa mort en mars 1943. Ce témoignage ultime d'un grand historien de l'art a les traits émouvants d'un message. On y trouve esquissée, à travers des études archéologiques célèbres sur « le problème de l'ogive », « La sculpture du onzième siècle », etc..., une définition serrée de la culture de l'Occident. Tout le livre — si fragmentaire que soit son origine — est nourri d'une réflexion pressante — mais non inquiète — sur le destin des civilisations. La valeur suprême des images est de fixer leurs grands symboles et l'historien de l'art ne doit pas éluder les conséquences humaines de son enquête. Ces essais obéissent à un mouvement vigoureux et rayonnant d'une chaleur vraie, fruit heureux d'une méthode qui cherche dans les formes la loi interne des images. Ce maître était aussi un grand écrivain : la réunion de tous ses ouvrages, la publication de ses écrits posthumes, la fécondité de son enseignement obligeront à le placer très haut.

On est gêné pour parler enfin du livre de P. Francastel, « *L'Histoire de l'art instrument de la propagande germanique* », (éd. de Médicis, 1945). Vif et stimulant, comme tous

les écrits de son auteur, il conduit une de ces enquêtes négatives dont un historien devrait avoir l'instinct de se défier, car la déformation nationaliste qui est un vice de l'esprit allemand, gagne celui-là même qui la dénonce chez les autres, si son objet vrai, sa méthode, sa forme d'expression, n'appartiennent pas d'emblée à un plan supérieur qui préserve de la contagion : on ne combat pas utilement les doctrines aberrantes fondées sur des constructions systématiques de l'histoire, si on ne les réduit par une synthèse plus humaine et plus rigoureuse à la fois, qui leur arrache les données privilégiées dont elles se nourrissent. Emile Mâle, en 1917, avait publié un livre de guerre où il ruinait les thèses germaniques sur le Moyen-Age, en ordonnant mieux les faits, en interprétant à nouveau les monuments et les images L'examen des doctrines, auquel se limite M. Francastel, est nécessaire mais non suffisant ; il fait naître des suspicions inutiles, il crée un complexe de défiance qui devrait seulement préparer une utilisation critique des matériaux amassés par ces savants puissants et lourds que sont Dehio, Hamann et les grands archéologues allemands. L'obsession nationale n'est que trop commune partout ; l'histoire se fait en dépit de toutes les manies, et les œuvres s'offrent à la délectation en dépit des inventions de l'histoire. On est surpris de voir que les archéologues racistes les plus extravagants, Worringer, Stazygowski, ne sont évoqués qu'au passage, sans qu'on nous présente aucune vue d'ensemble de leurs doctrines pourtant si significatives ; Wölfflin, dont la méthode et la pensée sont supérieures à ce débat, est, on ne sait pourquoi, confusément mis en cause au début de l'ouvrage (p. 26). Les savants français auraient presque tous été dupes et M. Focillon est même accusé de n'avoir pas vu clair à propos du baroque (p. 243). Tout cela manque d'altitude et, ce qui est plus grave, de force positive : les erreurs matérielles, les argumentations hâtives sont trop nombreuses ; il n'est pas permis de manquer de tels adversaires, lorsqu'on revendique pour soi seul l'honneur du courage et de la lucidité.

ANDRÉ CHASTEL.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — Il existe en France un mythe de l'Amérique, dont l'on retrouve la trace jusque dans les groupes d'avant-garde. Or, si le roman ou la poésie américaine ont déjà atteint leur maturité, l'*art* américain n'en est encore qu'au stade expérimental, au stade de greffage, en ce sens à « la traîne » de l'art européen qui possède une plus riche culture et puise des possibilités de régénération dans un fond populaire très varié. Cependant, au-dessus de la masse des peintres américains, quelques peintres se détachent, qu'il ne sera pas inutile de présenter peu à peu ici, moins pour leur valeur représentative que pour leurs qualités intrinsèques.

Lorser Feitelson a fondé, en 1935, à Los-Angeles, le « *Post-Surrealisme* », groupe désirant instaurer un nouveau classicisme, mais dont « le contenu objectif serait ordonné subjectivement ». L'œuvre même de Feitelson se situe heureusement en deça de cette esthétique parfois glaciale. Le peintre, né à Savannah en 1898, produit une œuvre presque entièrement dominée par le thème de la génération, de la conception. Ses hiératiques compositions imposent la vision d'un sobre univers où tout est symbole, univers où les éléments à symbolisme sexuel perdent toute vertu sur le plan matériel pour acquérir une plus haute portée spirituelle ; suggérant les infinis et mystérieux rapports unissants l'être et l'objet, cet art est servi par de rares qualités d'exécution. Les brusques perspectives de Feitelson, ses grossissements imprévus de membres (selon les loi de l'optique cinématographique), tout en indiquant l'influence de Chirico, marquent une personnalité définie disposant d'un clavier étendu. Il semble que le peintre s'oriente depuis peu vers une forme d'expression plus intérieure, semi-abstraite, où les intentions profondes apparaissent moins clairement. Feitelson est à peu près le seul peintre qui ait consenti à « expliquer » en un tableau (*Suzanne et les Vieillards,* 1936) le « mécanisme » de son œuvre, un peu comme Poe dans son discours sur le Corbeau, ou même M. Aragon dans « La Rime en 1940 ».

Avec Steve Wheeler, nous nous évadons de l'art « signifiant » pour trouver un monde en pleine vigueur, sain et bruyant, traversé d'un rire homérique. Les compositions « totémo-morphiques » de Steve sont d'une grande variété, lassantes même, car l'attention du spectateur, dispersée par d'innombrables « foyers », ne retient de l'œuvre qu'un tohu-bohu d'images brisées, d'éclats métalliques et de paquets de lumière éparpillés parmi des bleus, des rouges, des jaunes incandescents. Spontanément, Wheeler retrouve quelques-uns des signes propres aux tribus aborigènes de l'Amérique, se faisant ainsi l'interprète

inconscient d'éléments ésotériques archaïques — dont il serait sans doute le premier surpris d'apprendre la portée. Ce n'est d'ailleurs pas là qu'il faut chercher les meilleures qualités de son art ; légèrement ironique et dépourvu de parti-pris (*Jeune Homme non effrayé de parler à sa belle-mère*), Wheeler peut-être souvent rapproché, dans le genre « abstrait », des Dubout les plus déchaînés. Ce sont là des œuvres où les contempteurs de la « civilisation » américaine trouveront matière à critiquer le règne envahissant du machinisme.

I. J. Belmont (Musicaliste ; cf Valensi, Cahiers du Sud 271) est avant tout un coloriste, dans la lignée de Redon plus que de Matta. Ses tons possèdent une gamme de résonances sentimentales des plus étendues, que le peintre sait varier à l'infini. Son univers en pleine dilution est formé d'irisations, de vagues nébuleuses d'où sursaille parfois une forme immatérielle — corps ou visage. Il s'agit d'un hyper-impressionnisme, d'un art purement mental, plus musical que plastique, suivant étroitement les développements musicaux dont il se veut l'interprète.

Quant aux peintres Européens fixés aux E.-U., ce n'est que peu à peu que l'on réalise combien leur évolution a été profonde. Esteban Frances et Matta, malgré leur jeunesse, s'y sont affirmés comme deux des plus grands artistes vivants. Nous y reviendrons bientôt.

●

ANGLETERRE. — En Angleterre, l'on trouve au sein du groupe surréaliste un reflet des dissensions qui eurent lieu entre Breton et Calas et mirent fin à l'existence de « VVV ». Le poète Toni del Renzio a ainsi dû cesser la publication de l'explosive revue « *Arson* » devant l'opposition d'une importante fraction du groupe surréaliste anglais. *Arson*, dont le premier numéro réunissait des textes de Calas, Breton, Robert Melville, etc..., et de nombreuses reproductions, marquait déjà clairement les ambitions de son équipe. Les violentes attaques qu'on y relevait contre Avida Dollars, Eluard et Aragon trouvèrent leur expression définitive dans un manifeste de Del Renzio, « *Incendiary Innocence* », où la poésie « résistante » (en ce qu'elle a parfois d'artificiel et d'indigent) était attaquée vigoureusement. Un manifeste y répondit, émanant cette fois de Penrose-Mesens-Brunius. Les choses en sont restées là. Comme l'on voit, l'unité paraît faire aussi totalement défaut au groupe surréaliste anglais qu'au français.

Parmi les revues « éclectiques » ne suivant que de très loin ces débats passionnés, nous devons citer « *Life et Letters* » (directeur Robert Herring, 430 Strand, London), qui, après avoir contribué à la fameuse « *Welsh Renaissance* », vient de publier plusieurs chapitres du prochain livre d'Edith Sitwell, « *Fanfare for Elizabeth* », retraçant l'enfance de la Reine Vierge. L'extraordinaire pouvoir poétique de Sitwell s'affirme en ces splendides pages d'une langue précise et souple, toujours traversée d'une mystérieuse vibration humaine. Bien souvent, l'on a le sentiment de parcourir les mémoires d'un témoin oculaire qui aurait été doué d'une largeur d'esprit et d'expression d'une rare

puissance. Génie baroque avec *Green Song,* proche aussi des poètes « Métaphysiciens », apte à saisir les plus secrets rapports des choses, Sitwell, en recréant l'enfance troublée d'Elizabeth, apporte plus qu'un témoignage. Il s'agit presque d'une « autopsychographie ».

Outre le scénario du film d'Eisenstein, *Ivan le Terrible,* Life et Letters a publié récemment quelques passages de « *Writing on the Wall* », témoignages de H. D. sur Freud. Esprit aigu, pénétrant, d'une extrême mobilité, H. D. a publié par ailleurs deux importants recueils de poèmes : (*The Walls do not fall* et *Tribute to the Angels,* Oxford Press), où, se délivrant du vocabulaire précieux des imagistes — dont elle fut l'initiatrice avec Ezra Pound — elle sait prêter au moindre mot une *qualité,* une texture jamais entendue peut-être jusqu'ici. Se rapprochant de Rilke, H. D. semble épuiser en un mot tout le pouvoir de suggestion dont il est chargé ; c'est par un lent cheminement intérieur que cette poésie, d'apparence parfois terne, parvient à se faire jour en nous, par une sorte de « jeu d'échos » mental, procurant ainsi une jouissance intellectuelle des plus rares. Citons ici quelques vers détachés de *Tribute to the Angels* (1945) : « This is no rune nor symbol, — what I mean is, it is so simple — yet no trick of the pen or brush — could capture that impression — what I wanted to indicate was — a new phase, a new distinction of colour... » (..) « And the point in the spectrum — where all lights become one — is white and white is not no colour, — as me were told as children — but all colour — where the flames mingle — and the wings meet, when we gain — the arc of perfection... »

Les Editions Ecossaises Mac Lellan (240 Hope Str., Glasgow C. 2), à qui l'on doit d'importantes publications, ont distribué récemment *Modern Scottish Painting,* de J.D. Fergusson, le plus célèbre peintre écossais, l'un des initiateurs du « Groupe de Glasgow ». Ce livre présente un double attrait : d'abord l'importante documentation qu'il renferme sur l'art moderne, d'autre part le style de Fergusson, disgressif et agaçant, qui rappelle parfois le meilleur Gertrude Stein (Paris-France). La personnalité de Fergusson y apparaît sous un jour sympathique, et l'érudition de l'Honnête homme, qu'il nous y fait partager, s'y avère des plus substantielle. Ce livre est l'indice d'une conscience écossaise, se manifestant notamment par un humour aussi différent de l'anglais que l'humour français peut différer du belge. Les nouvelles de J. F. Hendry (*The Blackbird of Ospo,* Ed. Mac Lellan) sont d'excellents exemples de bonne littérature « engagée ». Les groupes de résistance yougoslave qui y sont décrit ne le sont pas avec l'emphase cocardière propre à tant d'ouvrages apparus depuis la défaite allemande. Ces nouvelles, écrites avec la plus grande simplicité (photographiées parfois) permettent de poser ce paradoxe : le meilleur témoignage sur la résistance française ne sera-t-il pas l'œuvre d'un écrivain étranger, de même que *Nuits Noires,* de Steinbeck, reste supérieur à tous les ouvrages résistants parus en Norvège, de même que *The Blackbird of Ospo* domine les ouvrages similaires parus à Zagreb ou Belgrade ?

•

SCANDINAVIE. Si la littérature scandinave a acquis en France une grande notoriété, il n'en est pas de même pour l'art, tenu inconsidérément pour un parent pauvre. Une mise au point s'avère nécessaire, aussi succincte soit-elle. L'art scandinave est un des plus jeunes d'Europe, et par là même, l'un de ceux ayant le plus d'avenir ; il est d'une introduction relativement récente dans les contrées nordiques, et seul un fond national des plus riches a permis ce greffage rapide. Pratiquement isolés de leur voisins, les pays scandinaves furent longtemps les satellites soumis de la culture occidentale. Un style original s'y développa à la fin de la Renaissance, mais n'affecta guère que l'architecture. Il fallut attendre l'apparition d'Edvard Munch (Norvégien), pour que l'art scandinave retrouve une « conscience » propre.

Cette conscience nouvelle (dont l'œuvre de Pehr Krohg marque une étape), Giersing, le Danois William Scharff et le Suédois Adrian-Nilson en furent les initiateurs. Leurs œuvres familiarisèrent peintres et public aux esthétiques les plus diverses : futurisme, cubisme, etc. Enfin, dès après la première guerre mondiale, un grand nombre de peintres nordiques se rendirent à Paris ou à la Bauhaus et étudièrent sous Klee, Kandinsky, Léger, etc. Les portes étaient largement ouvertes sur l'art moderne, et dès 1929, le « *Groupe de Halmstad* » (Suède) allait donner à l'art nordique son expressiou définitive. Ce groupe, formé par *Stellan Mörner, Lorentzon, Axel* et *Erik Olson, Jonson et Esais Thorén,* et placé sous l'égide de l'architecte *Ostlund,* ouvrait une brèche sur un monde trouble et enchanté : les bases d'un « surréalisme » scandinave étaient posées. En même temps, au Danemark, un groupe similaire (mais plus attentif à l'esthétique de Breton) se formait autour de *Bjerke-Petersen, Freddie, Harry Carlsson,* etc., auprès de qui œuvrait le grand sculpteur *Möller-Nielsen.* Ce groupe surréaliste danois, fondé en 1931, trouva sa pleine expression lorsque Bjerke-Petersen lança la revue « *Linien* » (1934-1935), bientôt suivie de « *Konkretion* » (1935-1936), qui furent à la Scandinavie ce que la *Révolution Surréaliste* avait été pour nous. Les premières réalisations de ces peintres, d'abord très liées aux mouvements d'art abstrait, influèrent sur tout un groupe d'artistes danois qui, en opposition concertée ou non au surréalisme, créèrent durant cette guerre un « *Groupe Abstrait-surréaliste Danois* », appuyé par la belle revue *Helhesten* (1940-1944), et formé entre autres par *Asger Jorn, Heerup, Ejler Bille, Else Alfelt, Mortensen, Robert* et *Egill Jacobsen,* et *Carl Henning Pedersen.* Ce groupe, où « l'automatisme de la création remplace l'automatisme de la vision », se place à la suite de Klee et Miro. Le poète Ole Sarvig en est le théoricien (« *Et Foredraq om Abstrakt Kunst,* Helios 1945). L'important groupe surréaliste suédois a retrouvé un regain d'activité depuis 1940, les surréalistes danois s'étant réfugiés à Stockholm. Notons encore, en hâte, le groupe d'art abstrait suédois (Osterblom, Carlsund, Wedel), et surtout Uno Wallmann et Folke Dahlberg, peintres d'avant-garde indépendants, exprimant l'âme de leur pays par des voies semblables à celles de Miro ou Chagall.

Dans le domaine littéraire, il n'est sans doute pas trop tot pour parler d'une « renaissance » scandinave. Pour ne s'en tenir qu'au Danemark, plus de vingt revues y paraissent régulièrement, d'une tenue fort enviable. Citons Samleren (direc. Ras-

mussen et Engelstoft, Chr. IX's Gade 2, København), revue d'art internationale (proche de l'Amour de l'Art), où nous trouvons, à côté de reproductions de Picasso, Miro, Pierre Roy, Kandinsky, Asger Jorn et Zadkine, diverses enquêtes des plus attachantes et des chroniques comme « Le Gui » (au titre révélateur), d'Ole Sarvig. une analyse serrée du « Traité du Paysage », de Lhote, par Clemmesen, ainsi que diverses déclarations de Kandinsky extraites de « *Uber das geistige in der Kunst* » (1912). Bogrevyen (directeurs Hansen et Dansten, même adresse), d'une sympathique présentation, est une revue littéraire de haute tenue. Un récent numéro s'ouvre sur « Liberté », d'Eluard, un autre sur « Le Petit Homme à l'Eglise », de Max Jacob. La partie danoise permet de rencontrer deux très beaux poèmes de Per Arneberg et diverses études littéraires par Hansen (sur Gabriela Mistral), Jorgen Claudi, Engberg (sur Jules Romain), Jeppesen et Werner Pedersen. « Det Tredje Standpunkt » (« Le troisième point de vue »), direct. Regin Prenter et Arne Sörensen, est d'allure plus sérieuse et se consacre aux problèmes culturels ou sociaux ; Jacques Maritain y collabore régulièrement, entouré par Söensen, Berggrav, Vilh La Cour et Sandbaek.

Philobiblon (direct. Tage, La Cour et Christensen), s'adresse aux amateurs d'art et d'ex-libris. Une présentation sévère nuit un peu au rayonnement des textes, qui sont de choix. Johannes V. Jensen, prix Nobel de littérature, collabore au dernier numéro, tandis que les précédents sont dominés par des études d'Olav Myre (sur Edward Munch), Strand (sur Jensen) et Hans Hvass (sur le miniaturiste Rosel von Rosenhof). Citons encore Vild Hvede (« Blé sauvage »), Gad's Danske Magasin, etc.

Côté poésie, un très grand nombre de recueils et plaquettes importantes ont été publiées ces derniers mois : *Salvi Dylvo* poèmes de Jörgen Nash et lithographies d'Asger Jorn ; *Drömmedigte,* poèmes et dessins de C.-H. Pedersen, *Den Fremmede,* poèmes de Christian Poulsen et dessins de Mortensen ; une très riche histoire de l'art moderne depuis Picasso, formée d'études d'Ejler Bille (lui-même très grand sculpteur et peintre remarquable) et abondamment illustrée (Helios, 1946) ; et enfin, plusieurs romans de Jens August Schade.

●

TCHECOSLOVAQUIE. Frederic Delanglade, de retour de Prague, nous apprend la mort du peintre Styrsky. Nezval, qui fut le Breton et l'Eluard tchèque, dirige les services cinématographiques nationaux, lucratives fonctions analogues à celles de Sir Humphrey Jennings en Angleterre. Toyen est restée seule dans l'orthodoxie du surréalisme. Ses dernières œuvres, encore sous l'influence de Tanguy (perspectives illimitées) se peuplent maintenant de squelettes d'animaux préhistoriques. Signalons enfin la révélation du poète surréaliste Heisler, dont quelques poèmes paraîtront bientôt en France.

●

EGYPTE. Le groupe surréaliste égyptien, comprenant entre autres George Henein, El Afify, Kamel, Younane et Temisany el Rafi, fait preuve d'une grande activité. Les éditions « Masses » (10, rue Eloui, Le Caire), répandent les manifestes

et pamphlets : *Pour une conscience sacrilège,* de Henein, essai politique d'une exceptionnelle importance ; *Qui est Monsieur Aragon ?* de Jean Damien, où des extraits de *Front Rouge,* rapprochés de « poèmes » récents, acquièrent une savoureuse ironie. Citons aussi « *France-Italie* », appel de Stéfano Terra (écrivain antifasciste, qui dirige actuellement à Milan la revue d'art « IL 45 »), et une anthologie de textes allemands, « *Vertu de l'Allemagne* », dédiée à tous ceux tombés pour la liberté en Allemagne depuis 1933. Ce dernier ouvrage, édité par les soins d'Ikbal El Alaily, petite-fille du poète Ahmed Chawky.

●

ITALIE. Les éditions *Il Milione* (via Manzoni 26, Milan), se sont données pour tâche, depuis de longues années, de faire connaître les réalisations de l'art moderne. A côté de petites monographies consacrées aux figures les plus représentatives de la peinture mondiale (Picasso, Léger, Modigliani, Kandinsky), *Il Milione* publie de luxueux volumes, avec planches en couleurs, consacrés aux peintres italiens et dont la perfection d'impression n'est pas sans surprendre le lecteur français. Aperçu des dernières publications : Carlo Carra, dont l'activité futuriste est connue en France, Ardengo Soffici, G. de Chirico et Mario Sironi, dont l'effort se porte vers la peinture murale.

●

FRANCE. L'on sait déjà que les peintres Delanglade, Lobo, Bott, Fernandez, Yvette Thomas, Herold, Marcel Jean, Maurice Henry, Condoy, Dominguez et Manuel, viennent de réaliser collectivement la décoration murale de la salle de garde du Centre psychiâtrique de Sainte-Anne. Cette tâche a été exécutée en sept séances de trois heures chacune, à l'emplacement de la fresque de Delanglade, « Il est interdit de débarquer sur les Iles » (1935-1936), détruite par les Allemands.

Le vernissage fut un complet succès, en sorte que le groupe s'apprête à entreprendre de nouvelles tâches collectives. Nous avons déjà présenté dernièrement Jacques Herold. Nous parlerons cette fois brièvement de Frédéric Delanglade, peintre usant d'une affabulation des plus simples. Ayant longtemps sacrifié aux thèmes oniriques et freudiens, selon la conception dialectique et disgressive de Dali, il a depuis lors profondément évolué ; dans ses dernières toiles, les formes se réduisent à quelques signes rapides (*Chats sur Toits,* 1945). La structure de l'œuvre est restée semblable, mais le peintre en montre maintenant le graphique, l'*abstraction.* Sa démarche peut être mise en parallèle avec celle de Wolfgang Paalen, passant de l'objectif au subjectif, du concept mental exprimé en ayant recours aux procédés optiques (perspective, modelé, ombre, au même concept exprimé sans leur secours, sans leur écran aussi. Gérard Vulliamy, que son contact avec les surréalistes avait longtemps écarté de ses recherches de l'abstraction de la lumière sur le corps humain, revient à des recherches purement picturales de mouvement. Ses œuvres récentes, d'une riche matière plâtreuse, tendent à réaliser de poétiques incorporations de l'être dans l'objet, ou réciproquement; elles, vigoureuses et tendues, se situent dans la lignée de la « Jeune Fille Américaine », de Picasso, dont les « *Fillettes-*

Pendules », de Vulliamy, sont les sœurs. Mais les préoccupations de Vulliamy diffèrent notablement de celles de l'Espagnol, et par la tension qu'elles trahissent, et qui va jusqu'à la souffrance physique, le peintre se rapproche de l'André Masson des « Animaux accouplés ».

Le peintre et photographe tchécoslovaque Raoul Hausmann vit retiré depuis de longues années à Limoges. Hausmann a été une des figures dominantes du mouvement Dada, de Berlin. Avant 1920, il réalise ses premiers photomontages et des poèmes phonétiques, c'est-à-dire des poèmes libérés du mot (le mot étant à la base d'une émotion d'ordre sentimental, par là trop personnelle) et axés sur le caractère de l'alphabet considéré en tant « qu'expression d'une attitude musicale », ce qui était prôner la supériorité du *son* sur la signification, revenir aux sources mêmes de la parole. Simultanément, Hausmann commence ses recherches concernant la transformation des phénomènes colorés en musique, et vice-versa ; ces recherches aboutirent à « l'optophone », appareil permettant, par l'intermédiaire de relais photoélectriques, la transformation en ondes sonores de formes et de couleurs. Haussmann s'occupe actuellement de photographie infrarouge et de photos où l'objet se dévêt de son caractère matériel par un choix de lampes spéciales et acquiert des apparences nouvelles essentiellement dynamiques. D'autre part, conjointement à des études psychanalystes, Hausmann écrit, depuis 1918, un roman considérable : « Hylé », dont des extraits paraîtront prochainement.

Le peintre surréaliste, Hans Bellmer, résidant à Castres, a fait une courte apparition à Paris. Né en Pologne, en 1902, il était surtout connu comme le créateur de « La Poupée » (1936) tentative expérimentale de « création artificielle » d'une femme articulée dont le corps, décomposé d'abord, puis recomposé suivant des lois contre-nature, donnait lieu à des résultats surprenants autant qu'imprévus. Les dessins et gouaches de Bellmer parus en 1944 aux Editions Surréalistes, montrent un des aspects nouveaux de son acte. A côté d'un sens du merveilleux poétique où se décèle une certaine nostalgie de l'enfance et des époques dominées par la féminité (XVIIIe siècle, 1900) — à côté de poussées érotiques ou morbides parfois violentes, les dernières œuvres de Bellmer (*Auto-Portrait*) nous révèlent une volonté d'interrogation, d'introspection, puis de transmutation de la matière, qui les rapprochent curieusement des œuvres que Pavel Tchelitcheff peignait à la même époque outre-Atlantique (*Hyde and Seek*). Ses *Jeux de la Poupée* avec des textes par Paul Eluard (collection *Le Quadrangle. Vrille*) paraîtront fin mai.

Camille Bryen, auteur des *Cloîtres du Vent* (poèmes 1945), et qui est aussi connu comme l'un des premiers créateurs d'*objets surréalistes à fonctionnement symbolique,* vient de renouer avec l'expression picturale. Ses gouaches semblent être la manifestation d'un univers organique, aux frontières du minéral et du végétal — Le peintre indépendant Léopold Survage a illustré les *Sept Chants Royaux* de Yanette Delétang-Tardif, et l'*Etat de Grâce* de Louis Emié. Survage travaille a des fresques et décorations murales destinées à un casino qui doit être construit, sur les plans de l'architecte Hartwige, à la Guadeloupe. Plans et maquettes seront exposés au Palais de Tokio durant le mois de

mai — La galerie *Denise René* (124, rue La Boétie) semble vouloir jouer à Paris, mais avec des moyens infiniment plus limités, le même rôle que la galerie Peggy Guggenheim à New-York : abstraits et surréalistes s'y coudoient en toute fraternité. Après l'exposition des surréalistes Vulliamy et Ubac, après celle de J.-M. Atlan, qui évolue entre les deux groupes, l'exposition des jeunes peintres abstraits Dewasne, Deyrolle, Hartung, Marie Raymond et Schneider, a suscité, courant mars, un légitime intérêt. Faisant suite à celle de Stella Mertens, brillamment préfacé par Louis Parrot, une exposition des œuvres récentes de Francis Picabia s'y déroulera durant le mois de mai.

René Bertelé, rédacteur en chef de *Confluences,* dirige depuis peu la collection *Le Calligraphe.* A paraître : *Paroles,* de Jacques Prevert, qui réunira des poèmes épars dans de trop nombreuses revues, et *Apparitions,* textes et dessins d'Henry Michaux... Suivront ensuite : *Elégies,* de Guillevic (illustration de Jean Dubuffet) et *Entre-Temps,* de Tristan Tzara (illustré par Henri Laurens) — De son côté, la publication d'avant-garde Vrille lance la collection *Le Quadrangle,* qui sera dirigé par le poète Alain Gheerbrant, dont des textes viennent de paraître aux *Quatre Vents* et au *Point.* A paraître fin avril : *Le siège de l'air,* recueil des poèmes de Jean Arp depuis 1915, avec huit « duo-dessins » par Arp et sa femme Sophie Tauëber-Arp. Quand au second tome de Vrille, qui comprendra plus de 100 reproductions, il paraîtra à la fin du printemps — Evrard de Rouvre dirige les destinées de *Présences des Arts* (5, Rue Henri-de-Bornier, 16e), association qui a pour objet de faire connaître l'activité artistique internationale. Les invitations et catalogues des principales galeries de France et de l'étranger seront régulièrement envoyées à ses membres. L'association publiera des plaquettes consacrées à des artistes, des tendances ou des mouvements. Charles Estienne (*Combat*), qui signait les remarquables critiques d'art de *Terre des Hommes,* R. Guilly (Radio), D. Wallard (Poésie 46), J.-G. Clayeux, etc. et les directeurs des principales galeries de Paris feront notamment partie du conseil technique de *Présences des Arts.* — C'est aux éditions du *Profil Littéraire de la France,* dirigé par Henri de Lescoët, et tiré à un nombre restreint d'exemplaires, que paraître *L'Enjeu du Vide,* premier recuëil des poèmes de Jean-René Laplayne.

RENNE ET SERBANNE.

●

BRESIL. — Du Rio Grande do Sul, l'Etat le plus méridional de la Fédération brésilienne, nous arrive une nouvelle revue : *Provincia de Sâo Pedro,* dont le directeur est Moyses Vellinho. Elle apporte un témoignage convaincant de l'essor intellectuel de Porto Alegre, la dynamique capitale *gaucha* qui, résistant avec succès à l'influence absorbante de Rio-de-Janeiro et Sâo-Paulo, est en train de développer une vie littéraire autonome. Citons, ici, les noms de Simôes Lopes Neto, le classique de la province, de la famille des grands conteurs régionaux ; Erico Verissimo, romancier de la classe moyenne et dont les romans d'un tirage considérable, rappellent les techniques du roman an-

glais et américain moderne ; Vianna Moog, autre romancier, qui, dans *Un fleuve imite le Rhin,* conte la « conquête » du Brésil par les colons allemands ; Mario Quintana, poète délicat ; Moyses Vellinho, critique cultivé et intelligent ; Augusto Meyer, poète et essayiste également personnel ; d'autres encore.

Le foyer de cette vie littéraire est l'importante maison d'édition « Livraria do Globo » qui se signale surtout par deux branches de son activité : la publication de traductions de grandes œuvres universelles (comme *Les Thibault, Jean-Christophe* et la *Comédie Humaine*) et celle d'ouvrages d'écrivains locaux. Le périodique dont nous signalons, aujourd'hui, la naissance, associe heureusement l'esprit régionaliste et les aspirations plus vastes. « Se gardant des périls d'un traditionalisme étroit et du culte larmoyant de la *saudade,* la *Provincia de São-Pedro* — affirme son directeur — ne perdra pas de vue les éléments fondamentaux de la tradition locale, les valeurs authentiques du passé, parce qu'elle croit, que la sauvegarde de certains caractères fixes est indispensable à l'existence d'une culture ».

On trouve, dans ce premier numéro, à côté d'intéressants travaux d'inspiration régionale, un article de Vidal de Oliveira sur la vie et le théâtre d'Ibsen, et une étude de littérature comparée sur *Alvarez de Azevedo et le romantisme,* signée par Carlos Dante de Morais.

P. RONAI.

●

BULGARIE. — *Le souvenir d'un poète, Théodore Trayanov.*

Né en 1882, dans une petite ville de la Bulgarie Théodore Trayanov est mort à Sofia, en janvier 1945. C'est aux alentours de 1907 que parut son premier recueil, *Regina Mortua,* conçu dans le style du symbolisme triomphant de l'époque. Ces premiers vers de Trayanov étaient fortement influencés par certains poètes étrangers, surtout allemands et russes. Ses principaux ouvrages furent ensuite : *Hymnes et Ballades, Ballades Bulgares, Cantique des Cantiques, Poèmes Romantiques, L'homme délivré, Panthéon.*

Alors que dans *Ballades Bulgares* Trayanov chante l'amour de la patrie, il évoque dans *Panthéon* les images souveraines des grands génies lyriques de l'humanité, de Holderlin à Rilke.

C'est dans cette dernière œuvre, à l'allure cosmique, que le poète atteint son expression la plus achevée.

La poésie de Trayanov échappe malheureusement à tout effort de traduction, à cause de sa richesse de nuances, et parfois de son obscurité. Si son œuvre avait été écrite dans une des grandes langues européennes, sans doute son destin eût-il été tout autre. Il exerça sur les jeunes écrivains bulgares une profonde influence.

NICOLAI DONTCHEV.

LES LIVRES

POESIE

LA CHASSE AU SNARK, par LEWIS CARROL (*Pierre Seghers, éditeur*).

Une leçon poétique, que nous donne Lewis Carroll à la fin de *La Chasse au Snark* : « ... je reçois des lettres courtoises d'étrangers, désireux de savoir si « La Chasse au Snark » est une allégorie, ou contient quelque morale cachée, ou si c'est une satire politique : et à toutes les questions de ce genre je ne puis que donner une seule réponse : *Je ne sais pas !* »

En bon élève, je ne sais rien des poèmes de Lewis Carrol. Je ne veux rien en savoir (ou plutôt je voudrais n'en savoir rien — rien d'autre que leur présence). S'ils sont beaux ou s'ils sont informes ; s'ils sont absurdes ou *trop* cohérents, incompréhensibles ou *trop* clairs ; s'ils sont allusifs, symboliques, naïfs, métaphysiques, immédiats, écrits comme ça ou élaborés ; s'ils tiennent debout ou sur la tête (ou les genoux, le ventre, l'auriculaire) ; s'ils sont bien faits ou mal fichus. Bien ou mal traduits, je m'en moque, qu'Henri Parisot grâce à qui j'ai la joie de les lire, me pardonne, je ne sais pas l'anglais. Enfin, quelque chose que je ne sais pas.

Ils sont merveilleux.

Des fantômes qui ont un corps. Nous savons qu'un fantôme n'est pas toujours lugubre. Ils ont dépassé, on ne sait pas comment, toutes les recherches, tous les refus, toutes les propositions poétiques. Ils sont au delà de toutes les positions intellectuelles. Rien ne se pose plus. On rit. On dit c'est drôle. Et il est inouï que ce soit drôle, et encore drôle et que tout, j'entends absolument tout ce qui confère une valeur quelconque au mot poésie y soit présent, intact. Je voudrais savoir écrire le mot *merveilleux* dans toutes les langues du monde.

Je ne connais pas de poésie plus évidente. Il est impossible qu'il en existe. (Le « plus évident », certes, est idiot.) Lewis Carroll était, dit-on, un monsieur très digne qui composait des histoires pour les enfants entre deux cours de mathématiques. J'en suis ravi. Il est celui qui a inventé la seule carte marine digne de ce nom :

... une grande carte représentant la mer
Sans le moindre vestige de terre
Et les marins furent enchantés de convenir que c'était
Une carte qu'ils pouvaient tous comprendre.

Des poèmes que *nous pouvons tous comprendre* — que nous pourrions tous comprendre si nous étions restés les petits enfants pour lesquels écrivait Lewis Carroll; pour lesquels il écrivait dans leur langue. Entreprise à la fois touchante et impossible et que lui seul a réussie — car, en fin de compte, il s'agit bien d'une réussite, ce qui accorde à Lewis Carroll une place unique dans la poésie universelle.

Nous sommes au pays de l'évidence, où plus rien n'est absurde. Celui où le balai est un cheval, la chaise une carriole et le parquet, la mer. Celui où l'on pêche des baleines en trempant un bout de fil dans le trottoir. Seul un petit enfant pouvait inventer l'histoire du fantôme timide qui se trompe de maison. Et il est bien évident que le castor passait son temps à faire de la dentelle (n'empêche que nous sommes rudement contents quand le boucher le considère comme son ami.)

Encore une fois, qu'on ne me demande pas mes raisons. Je n'en ai pas. Le langage de Lewis Carroll me rend heureux et béat. Je touche au monde où

... deux et trois font quatre
Mais trois et deux font six.

JEAN TORTEL.

LE ROMAN

LE MAS THEOTIME, par HENRI BOSCO (*Ed. Charlot*).

On a vu successivement attribuer, avec toute la publicité qui est d'usage, le prix des critiques, le prix Fémina, le prix Goncourt, le prix Renaudot, à divers ouvrages qui avaient chacun ses mérites. Mais s'il est un livre qui valait d'être distingué, c'est bien *Le Mas Théotime* d'Henri Bosco. Aussi doit-on se réjouir que le choix du jury du prix Théophraste-Renaudot se soit porté sur lui, avec une unanimité véritablement exemplaire.

Il serait impertinent de révéler Bosco-le-Méditerranéen aux lecteurs des *Cahiers du Sud.* De presque tous ses ouvrages cette revue et l'auteur de ces lignes ont fidèlement rendu compte en leur temps. Mais c'est un fait : arrivé au point de maturité d'une carrière déjà longue, alors qu'il a derrière lui une œuvre abondante où figurent plusieurs romans et récits tels que *Irénée, Le Sanglier, Le Quartier de Sagesse, Le Trestoulas, L'habitant de Sivergues, Hyacinthe* et *l'Ane Culotte,* Henri Bosco n'avait pas encore atteint l'audience du plus vaste public. Il était juste que l'occasion éphémère des prix littéraires lui en offrit la possibilité. Ceci est d'autant plus juste que Bosco, avec une infinie discrétion, se tient à l'écart des agitations des milieux de la littérature : depuis dix ans il vit au Maroc, on ne l'a plus vu parmi nous depuis la guerre, il poursuivait son œuvre dans une solitude presque farouche. Et voici qu'on est allé « le chercher » ! Je trouve cela très édifiant et je m'en réjouis, non seulement pour lui mais pour ces Français qui peuplent la France d'outre-mer, et qui sont heureux d'apprendre qu'un des leurs se trouve aujourd'hui mis en vedette, en même temps que son éditeur, lui aussi un nord-africain, puisque *Le Mas Théotime* a été édité et imprimé en Algérie par Edmond Charlot. La décentralisation aurait-elle cessé d'être un thème de rhétorique ? On ne pourrait que s'en féliciter.

Au lecteur qui d'aventure ne connaîtrait pas les œuvres précédentes d'Henri Bosco, *Le Mas Théotime* servirait mieux que d'une bonne introduction. On peut en effet considérer ce long roman comme une véritable synthèse de tout ce que Bosco avait réalisé jusqu'ici. Tous ses thèmes familiers, toute sa mythologie personnelle s'y retrouvent ; la mystique de la terre, le goût de l'intrigue policière, la solitude, la psyché, la lampe, le voyage imaginaire, la neige sous les oliviers, les bohémiens et jusqu'à cette hantise d'une espèce d'Orphée devant les bêtes sauvages. Mais tout cela est cette fois, mis en ordre, hiérarchisé, harmonisé, « digéré », si j'ose dire, dans une œuvre qui s'est voulue nettement « romanesque ».

Je serais toutefois tenté de reprocher à Bosco de n'avoir pas écarté de son jeu certaines de ses cartes, et notamment celle du roman-policier : sa coquetterie à la garder me semble une faiblesse, celle-même qui le conduit à compliquer à plaisir, par une rupture de procédé (passage du récit à un journal), la fin de

son ouvrage. Mais c'est peut-être un trait charmant de Bosco qu'il donne toujours l'impression de ne pas pouvoir se séparer de ses livres, les « achever ».

Que les personnages du *Mas Théotime* soient faiblement incarnés dans la société (il ne paraît pas que ces paysans aient jamais voté, payé d'impôts ou fait leur service militaire) ne contredirait à son dessein de nous donner un « vrai » roman que si l'on n'admettait pas avec lui que le roman peut se nourrir des plus folles aventures de la vie intérieure. Car c'est la vie intérieure qui commande tout ici, et même les passages les plus réalistes, les plus enracinés à la terre. De ce point de vue, certaines pages du *Mas Théotime* sont certainement parmi les plus belles que l'amour du sol ancestral ait inspirées à un écrivain français depuis Olivier de Serres. D'autres atteignent à une hauteur de sagesse et de spiritualité qui n'a ses équivalents que chez les grands solitaires de la pensée religieuse. D'autres enfin brûlent, mais avec la plus virile pudeur, des feux des passions de l'âme, au point de renouveler pour ainsi dire ces thèmes éternels que sont un amour qui ne peut se réaliser en ce monde, une jalousie qui se nourrit de ses propres fantômes.

Au total, la meilleure figure, le visage le plus complet de Bosco se dégagent de ce nouveau livre avec une rare pureté de traits. Il apparaît bien désormais comme le romancier du mystère méridional, comme le chantre d'une Provence enfin dégagée des poncifs et de l'anecdote, comme l'interprète des voix secrètes d'une vieille terre qui n'a pas fini de nous donner des leçons à la fois de mysticisme et de réalité, d'humanisme et de magie.

GABRIEL AUDISIO.

●

POUR QUI SONNE LE GLAS, par ERNEST HEMINGWAY (traduit par Denise V. Aymé) (*Editions Paul Zsolnay, Londres*).

Hemingway poursuit son cycle espagnol. Après *Le Soleil se lève aussi,* après *Mort dans l'après-midi* et cette curieuse *Cinquième colonne,* voici le chef-d'œuvre, et, peut-être, le point terminal de ce cycle.

Nous sommes en pleine guerre d'Espagne. Un volontaire américain des brigades internationales, Robert Jordan, reçoit l'ordre d'aller faire sauter un pont derrière les lignes franquistes, dans des conditions difficiles, et telles que l'issue d'une importante bataille dépend peut-être de son exécution. L'action doit se faire avec le concours d'une guérilla, dont le chef, Pablo, s'efface progressivement derrière le personnage de sa femme, Pilar. Peut s'en faut d'ailleurs qu'il ne soit liquidé par ses propres hommes, qui redoutent un abandon ou une trahison. Là se trouve aussi une jeune fille, Maria, recueillie naguère par les guerilleros, après avoir échappé aux mains des fascistes. Robert et Maria s'aiment, avec la nécessité, la brutalité d'un Tristan et d'une Yseult. Dorénavant, les thèmes d'amour et de mort vont se succéder, se chevaucher, sans une bavure, sans une faute de goût, développant un lyrisme très particulier, celui de certains primitifs, réaliste et héroïque à la fois. Un troisième thème apparaît, celui du temps : l'action va durer trois journées, et Jordan sait

jusqu'à l'évidence qu'à l'issue de ces trois journées il mourra. Et c'est la dernière nuit d'amour, puis la dernière bataille : le pont saute, la guérilla trouve une voie de retraite, mais Robert Jordan, blessé, reste seul en arrière, attendant la mort.

Ce que cette analyse ne peut rendre, c'est en premier lieu, l'extraordinaire vérité de chacun des personnages, même secondaires. Pilar, « brave et barbare », Anselmo le vieux, qui ne tuerait même pas un évêque, Raphaël le Gitan (« Et que font les gitans à la guerre ? — Ils continuent à être gitans. — C'est un bon métier. — Le meilleur »), Agustin, courageux et loyal autant qu'il est grossier, et dont les adieux à Jordan sont une des choses les plus émouvantes que l'on puisse lire. Sans doute le caractère du héros, Robert Jordan, est-il le moins vigoureusement dessiné. C'est que Jordan réfléchit autant qu'il agit. Il est civilisé, trop. S'il n'hésite pas, du moins s'interroge-t-il sur ses mobiles. Il est divers, il regarde les autres, et s'identifie souvent à eux. Il est l'étranger, l'« Inglès ». Et Hemingway est à ce point saturé d'Espagne que c'est l'Espagne qu'il peint le mieux. Certaines scènes (je pense au récit que fait Pilar du massacre des fascistes de son village, et à ce passage où, essayant de définir l'odeur de la mort, elle évoque les vieilles venant au *matadero* boire le sang des bêtes fraîchement égorgées), certaines scènes incarnent la réalité espagnole avec une précision qui n'a jamais été atteinte peut-être par un auteur étranger au pays.

Mais *Pour qui sonne le glas* n'est pas seulement le livre d'un pittoresque local, somme toute assez facile ; Hemingway dépasse l'homme espagnol, atteint l'homme tout court, l'homme engagé dans son éternel combat pour la dignité, l'homme qui aime, l'homme qui doit mourir. On ne peut pas, ici, ne pas penser à *l'Espoir*. D'un certain point de vue, *l'Espoir* et *Pour qui sonne le glas* traitent le même sujet. Mais alors que Malraux, par la voix de ses personnages, explique, généralise, alors qu'il fait de la métaphysique, Hemingway décrit, et se borne à décrire. Il ne vise pas au type. Les personnages sont étroitement caractérisés, individualisés. On ne peut dire d'aucun : « Voilà le communiste, voilà l'anarchiste ». Ils ne traduisent pas des idées. Ils vivent simplement, mais leur vie prend rapidement un sens exemplaire, et non par leurs discours : par leurs actes mêmes. Voilà ce qui, je crois, distingue le mieux les deux ouvrages ; dans l'un, les personnages parlent, dans l'autre ils agissent.

Autre terrain de comparaison : le lyrisme des deux romans. Là encore, les différences sautent aux yeux. Le dynamisme de Malraux est celui d'une poésie élaborée, intellectualisée. Pour Hemingway, il serait plus juste de parler de *ton épique*. Les grandes scènes de *l'Espoir* (le retour des aviateurs morts, par exemple) se développent comme un thème musical, d'abord très simple, puis qui s'enfle, se complique, déborde. Rien de tel dans Hemingway. Ses récits de batailles sont linéaires. Ils sont brossés par juxtaposition, et non par addition. La ligne est aussi mince, aussi sobre, à la fin qu'au début. Son procédé, qui rappelle l'épos homérique, aboutit à une émotion retenue et vibrante, d'une extraordinaire qualité.

J'ai gardé pour finir ce qui me touche le plus, et qui donne à *Pour qui sonne le glas* cet accent qu'on ne peut oublier, le livre refermé. C'est l'histoire de l'amour de Robert et de Maria. Cet amour qui n'a que trois jours pour se réaliser et s'accom-

plir, qui inspire aux deux personnages des paroles d'une telle grandeur, et qui ne se peut définir, en fin de compte, que par le mot de *gloria*, inventé par Maria pour exprimer ce qu'elle ressent. Et cela donne l'invraisemblable scène de la prairie :

« *Pour lui, ce fut un passage sombre qui ne menait à rien, et encore à rien, et encore une fois à rien, sans fin, jamais, à rien. Pesant sur ses coudes par terre pour rien, passage sombre et sans fin, suspendu tout le temps à un néant sans issue, cette fois et encore une fois toujours pour rien, maintenant, ah, ne pas renaître une fois encore pour rien, et maintenant, au-delà de tout ce qu'on peut supporter, plus haut, plus haut, plus haut et vers rien. Soudain, éblouissement, béatitude, tout ce qui était sombre et néant disparut, le temps absolument immobile, et ils étaient là tous les deux, le temps suspendu, et ils sentaient la terre bouger et s'évanouir sous eux.* »

Et cette autre scène, la nuit qui précède la bataille, où le thème du *présent* devient hallucinant. — Amour si grand que Robert Jordan peut affirmer : « *J'ai eu toute ma vie dans ces montagnes depuis que j'y suis* », et que lorsque le moment de la mort est venu, et qu'il se sépare de Maria, il ne peut que lui dire : « *J'irais avec toi partout où tu iras. Tu es moi maintenant. Maintenant tu t'en vas pour nous deux* ». L'unité est atteinte. Jordan peut mourir.

Ce livre est un très grand livre. Il est fort, violent et sauvage comme les personnages qu'il peint. Il réhabilite l'homme. Il est optimiste, et nous avons besoin de livres optimistes. Je donnerai toute la triste littérature qui s'est déversée sur nous depuis quelques années pour cette phrase de Jordan : « *Le monde est beau et vaut la peine qu'on se batte pour lui et j'ai horreur de le quitter* ».

JEAN LARTIGUE.

●

LA PROIE ET L'OMBRE, par JEAN ROUSSELOT (*Ed.-Robert Laffont*).

Il est des gens qui arrivés aux portes de l'âge d'homme ne parviennent pas à dégager leur existence des formes irréelles de l'enfance. Ils les supportent mal mais c'est en vain qu'ils essaient timidement de retrouver la liberté définitive, d'être quelqu'un qui pense et agit seul.

Monsieur Pierpont est assurément un brave homme s'il n'est pas un homme brave. Son enfance se poursuit au-delà de toutes les limites admises et la vie des autres lui est plus importante que la sienne. Il y cherche, sinon une raison de vivre, tout au moins une raison de subsister au jour le jour. La mort de sa concierge entraînera la chute d'un monde ponctuel et ordonné intégré à même ses habitudes.

Jean Rousselot a su fournir à son récit l'imaginative conception d'un rêve et d'une réalité qui se provoquent et se confondent pour une évasion perpétuelle vers l'absolu.

L'auteur nous donne conscience de notre individualité et nous permet de saisir la cristallisation des mille faits involontaires ou intentionnels de notre vie au fur et à mesure de leur logique aboutissement.

Poète authentique, Jean Rousselot a su traduire heureusement l'indécise clarté qui poursuit son héros, donnant ainsi au lecteur l'impression de subir un enchantement.

De la bonne poésie qui nous libère pour quelques heures de tous les « engagements » maléfiques dont on entretient secrètement la flamme.

RENÉ LAPLAYNE.

•

L'ILLUSIONNISTE, par HENRI RODE (*Pierre Seghers*).

Que l'auteur ne soit nullement conscient de la force que crée son œuvre et de la fatalité intérieure qui l'y oblige, n'entache en rien les éclaircissements que doit en faire la critique. Au contraire. Rode déclare qu'aucun souci de cohésion ne lie les nouvelles qui forment le recueil *L'Illusionniste* et peut-être même il en apparaît ainsi au premier abord. La diversité des situations, des personnages, des formes, peut laisser croire au décousu d'un tel livre, comme si l'auteur ne se découvrait pas à chaque mot, à chaque ligne, dans chacune de ses créatures qui ne peuvent vivre que de son sang. Incontestablement, Rode est obsédé. Comme chacun, mais sans doute d'une façon plus particulière et plus impatiente par le désaccord des contradictions où il vit : les royaumes irréductibles de la pureté et de l'amour. Ces mondes en bataille qui, à la fois, s'exigent et s'excluent, et dont Racine, Kafka, Giraudoux et Georges Bataille ont fait leurs œuvres, se heurtent chez Rode en images de souvenirs et en expérience d'être. *Battue* traduit le besoin de pureté inhérent à l'enfance. Bernard recule devant le monde impur où il voit sa sœur prête à se donner à Raoul dans les taillis. Il serait trop simple de l'expliquer comme un curieux cas de jalousie fraternelle. Mais cette recherche dans autrui et en soi-même oblige à la solitude, aussi intenable, aussi nécessaire que l'impureté. L'impur frôle le corps et le bafoue. Telle est la signification d'*Autour d'une Envie*, où s'amorce, dans cette première déchéance, le besoin de possession incoercible avec celui de pureté.

A la pureté du corps l'âme se venge. Il n'y a pas pour elle d'*Issues closes*. Elisa, dans le récit qui porte ce titre où l'on déchiffre la contradiction, connaît son mal : « mal qui n'était plus dans sa chair (comme si déjà elle avait franchi l'élémentaire de son tourment) mais qui découlait de l'interdiction qu'elle sentait entre elle et toute possession vivante ». Presque vieille fille, Elisa, sur ses terres de la Vernine, vit sans contact avec la réalité des vivants. Par trois fois elle tente ce qu'elle sait impossible : le bal du village, la montée vers les Millets, l'évasion pour une journée vers la ville. Désir de communication et désir de pureté n'admettent nulle compromission et vivent en connivence. Telle est la fatalité des créatures d'Henri Rode : Elisa vivra, éternellement, dans sa pureté tragique, « pour une amoureuse exécration charnelle du mâle ». Pourtant, la communication est impossible et inviable. S'avère vaine et fait couler de *la Noria* une eau mortelle. Nulle femme ne s'accorde avec la pureté et Roland découvre, *Entre six et*

huit, que « nous sommes tous les fils du stupre » et comme tels fatalement irréconciliés. Mais que dans ce conflit spirituel (Roland comme Elisa sont accusés de trop penser), dans ce monologue douloureux et tragique vienne s'immiscer un tiers, alors le drame éclate. C'est peut-être pourquoi *Ruses* est la seule vraie nouvelle du recueil. Robert connaît l'amour avec Jeanne, cette inconnue. C'est un échec. La volonté de découvrir un corps de femme le fige et le révulse dans une hostilité de vierge, signe de la communication impossible. Par prescience chaque geste, pour ces créatures, est symbole et les explique. Tout hasard de mouvement avec sa puissance de bond, qui peut faire désespérer d'aucuns d'être romanciers, signifie et joue pour chacun le jeu terrible de sa fatalité. Un autre homme est venu, un faussaire, caché par Jeanne à *la Retirado,* où Robert assiste, impuissant, à ce spectacle déchirant de la « communication » que l'on croit toujours possible pour les autres. Sa souffrance, toujours d'exception, demeure parce qu'il a retrouvé la pureté et que la pureté est souffrance. Que les autres l'introduisent dans leur enfer, Robert en assumera les fautes pour croire à leur joie. Un destin de malheur pèse sur toutes ces créatures. Amour et pureté ne se conjuguent dans aucun ciel ni sur aucune terre et s'exigent l'un l'autre pour chaque vie d'homme. Il semble bien que ni Elisa, ni Roland, ni Robert, n'existent pour un absolu, mais il est certain qu'ils ne vivent que pour en désespérer. Il est certain aussi que l'artiste substitue les problèmes de son art à ceux de sa vie et en ce sens *L'Illusionniste,* le célèbre Karl Hadek, peut paraître significatif. De par lui-même, il pénètre les consciences, n'étant que la propre cruauté du destin qui ne lui apparaît que plus clairement inéluctable. Il y a toujours plus grand illusionniste que soi, ne serait-ce que ce besoin d'ombre et de pureté, images de vieillard et de jeune fille qui donnent office aux puissances de vengeance. Quand l'illusionniste, enfin, n'échappera plus à ses propres tours, quand il ne s'illusionnera plus sur l'absolu de communication dont il croyait vivre, Karl Hadek mourra tué par l'innocence.

Chaque créature s'achemine à sa perte. Elle n'est ni ange, ni bête, ni exclusivement l'un ou l'autre. S'explique la duplicité des personnages et l'ombre de ce qu'ils ne sont pas, qui les dévisage. Ce péché, que Georges Bataille faisait résider dans la communication aussi bien que dans l'isolement, n'est, pour les créatures d'Henri Rode, que le besoin fulgurant de se perdre sans jamais avoir pu l'assumer. Cette démission se retrouve dans l'art de Rode et sans doute l'exigeait. Il semble que celui-ci fuit la réalité et s'y refuse et qu'au magnétisme immédiat des choses il en préfère l'illusion. L'écrivain non plus ne se soumet à aucune puissance et son jeu obéit aux contradictions de la vision et de la nécessité de l'exprimer. Autant que l'être vit de l'illusion du royaume qu'il a perdu, l'artiste veut refuser le monde qui le blesse : ne risque-t-il pas ainsi un acte trop d'illusion ?

LUCIEN JUSTET.

•

SEPT NUITS SUR UN CADAVRE, par CHARLES COURTIN (*Agence Française de Librairie*).

A notre époque de roman noir, ce récit, par Ch. Courtin d'une *rekba* en Kabylie, n'encourra pas le reproche de pécher par excès d'optimisme et d'employer des couleurs trop roses. Aussi bien cette histoire de vendetta avec chaîne immémoriale de meurtres absurdes accomplis pour obéir à un « honneur » qui se contente d'ailleurs souvent de tuer par le truchement des assassins à gages que tout le monde connaît, mais que personne n'ose dénoncer, est-elle adroitement et vigoureusement contée, comme son cadre de rudes montagnes est peint avec des touches sobres et précises. Les personnages : paysans rusés, à la fois violents et couards, faux témoins, caïds vénaux, marabouts avides, juges impuissants, vieilles femmes littéralement possédées par l'esprit de vengeance et celui de clan, semblent bien authentiques, comme le drame lui-même, dont le pivot est basé sur une curieuse superstition. On regrette tout de même de n'en pas trouver un seul sympathique (à part peut-être la jeune femme impuissante entre sa famille et son mari).

Ce livre illustre ce que René Guénon dit, dans les *Etudes Traditionnelles* (dont nous saluons la résurrection), sur « La coutume contre la tradition », et la distinction qu'aime à faire François Bonjean entre la tradition vivante et la tradition pourrie. La décomposition des formes traditionnelles détachées de l'arbre vivant ne peut qu'engendrer dégénérescence et pestilence quand elles prétendent servir encore d'âme aux mœurs. Ce qui est seulement anachronique au lieu d'être transcendant au temps et de valeur universelle, devint purement et simplement néfaste. Il n'en est sans doute plus de même pour les formes transmises par l'art et la poésie. Même quand le souvenir conscient est oublié, le contact n'est pas nécessairement rompu ; l'œuvre d'art et de poésie conserve par elle-même valeur de pentacle, de *mantra*, de *mudra*. Les légendes et les contes gardent ce qui convient de ne pas être perdu, sous une forme appropriée ; les chants et les danses restaurent un état de joie ou de *catharsis* qui, en lui-même, est « authentique ». Il en est tout autrement des routines néfastes, des vaines observances, des tyrannies tribales et des fausses vertus.

Pour ce qui est des Berbères, dont le roman de Ch. Courtin décrit les rudes coutumes inentamées, la civilisation leur est venu par l'Islam et par l'Europe. Mais, par un curieux paradoxe, où tout le monde a ses responsabilités, celle des populations d'Afrique du Nord, dont certains ont supposé qu'elle était le plus accessible au progrès, se refuse à la fois au droit français comme au droit musulman et s'enkyste, sous le regard bienveillant des juristes, des administrations, des missionnaires et des sociologues, avec une obstination d'une absurdité presque grandiose, dans des coutumes inhumaines dont la *rekba* n'est d'ailleurs pas la plus néfaste pour le corps et l'esprit de la race, — mais qui peuvent donner la matière d'un bon roman.

ÉMILE DERMENGHEM.

LA TOUR INACHEVEE, par MARCEL HEZARD (*A. Michel, édit.*).

Si la critique, à quelques exceptions près, a peu parlé de ce roman, la faute en est moins au sujet qu'à une certaine attitude de l'auteur se cantonnant au-dessous de ses moyens. En effet, M. Hezard, est-ce par dédain ou par indifférence, néglige volontiers d'élaguer ses phrases de clichés puérils et d'épithètes à tout faire. Cependant, la technique du récit est excellemment conduite et répond parfaitement à cette douloureuse tragédie : l'intrusion de la folie dans un ménage que seul l'amour, à l'exclusion de tout intérêt ou convenance, avait uni. La femme devient la proie d'une démence progressive et par son comportement martyrise son mari. La séparation physique, la mort de l'amour, ne résolvent rien, car il reste la foi jurée et le divorce obtenu avec difficulté, selon la loi civile, serait refusé selon la loi religieuse. Sans qu'il s'agisse, à proprement parler, d'une thèse romancée, on devine que M. Hezard a voulu éclairer violemment ce problème. La vigueur et la cruauté des analyses et des descriptions — qui, d'ailleurs, n'empruntent rien aux théories, ni au vocabulaire de la psychopathologie — laissent supposer que l'auteur a vécu de près le drame qu'il rapporte. Il y a des choses qui ne s'inventent pas.

Il reste à dire quelques mots du problème religieux posé parallèlement par M. Hezard. Il nous surprend par son dénouement que rien ne laissait entrevoir : d'un départ fermement catholique il aboutit à une sorte de nihilisme, nuancé il est vrai d'un mystère qui laisse la porte ouverte à plusieurs interprétations. Somme toute, *La Tour Inachevée* s'inscrit très honorablement dans la tradition du roman psychologique français en traitant un thème beaucoup moins artificiel, que ceux dont on nous a gratifiés depuis un an.

A. B. D.

●

TOUTE GUERRE SE FAIT LA NUIT, par HENRI POLLES (*Gallimard*).

Ce roman, imprimé en juillet 1939, a dû passer cinq ans dans les caves de l'éditeur, avant d'être offert au lecteur. Roman, reportage, thèses morales et politiques, il y a de tout dans ce livre sur la guerre d'Espagne. H. Polles a beaucoup de talent, une langue abrupte, une composition kaleidoscopique, des négligences de journaliste, un lyrisme qui ne manque ni de nerf, ni de grandeur. Ce mélange explosif dirigé contre tous les conformismes fait terriblement vivant et « dynamiteur ».

Touchant au fond, les réquisitoires de Polles manquent souvent leur but et c'est bien sans le vouloir qu'il nous convainc que la défaite des républicains espagnols est due principalement aux anarchistes. Son personnage central, Domni Valmayor, est le type même de ces intellectuels entre les mains de qui toute action avorte, de ces intellectuels qui masquent leur impuissance et aussi leur malfaisance derrière l'alibi des explications.

A. B. D.

LES ESSAIS

LA FRANCE BYZANTINE (*Gallimard*) ;
EXERCICE D'UN ENTERRE VIF (*Editions des Trois Collines*) ;
LA GRANDE EPREUVE DES DEMOCRATIES (*Sagittaire*),
par JULIEN BENDA.

La lecture de la *France Byzantine,* lorsqu'on tient Proust, Gide, Valéry pour les maîtres de notre adolescence, emplit d'une constante et douloureuse irritation. Et puis on se rassure puisque Benda avoue lui-même son insensibilité à la littérature moderne. On admet cette incompréhension, mais on ne voit pas la nécessité d'en faire un commentaire de 300 pages, pas plus qu'on n'admettrait qu'un daltonien discoure longuement sur les défauts de la couleur rouge qu'il ne connaît pas. Benda nous apparaît comme un moderne Boileau, aussi amoureux que lui de simplicité, de clarté, de raison, aussi attaché à détruire les fausses gloires. Il ne nous a pourtant pas persuadé d'assimiler Gide, Proust ou Valéry aux précieux ou aux burlesques du Grand Siècle, ni aux Grecs de l'époque alexandrine. Il est évident que cet ouvrage ne peut laisser indifférent, quels que soient son parti-pris, sa magistrale intolérance. Je crois que Benda n'enlève rien, ni à Valéry, ni à Gide, ni à Proust, de même qu'il n'a jamais empêché la philosophie bergsonienne de se développer et de porter ses fruits.

Cependant, ce livre est doublement intéressant, d'une part, comme le témoignage personnel de Benda, l'expression de son type d'esprit, rationaliste irrémédiablement mal à l'aise dans le climat moderne et, d'autre part, il faut bien le dire, comme reflet d'une tendance assez générale du public vers une littérature différente, plus accessible. L'hermétisme, le goût de l'étrange, le pessimisme à tout prix qui ont envahi toute notre littérature, semblent en voie de ne plus satisfaire même les « happy few ».

En ce sens, ce livre qui nous heurte profondément a sa place, non seulement « sub specie æternitatis », ce qui est la position hautement réclamée par Benda, mais il s'inscrit dans l'époque présente. On ne peut pas ne pas tenir compte de cet ouvrage, de cette position. La critique la plus violente, la plus injuste comporte toujours sa part d'enseignement et surtout de renouvellement.

C'est sur ce plan qu'il faut considérer la critique de Benda, non comme une condamnation valable de nos grands écrivains mais comme un stimulant à plus de rigueur, plus d'humanité. Condamner Proust au nom de Descartes parce qu'il n'a pas dépeint l'homme universel mais ses états d'âme particuliers est une absurdité. Dans le même temps, Sartre lui fait le reproche inverse et tous deux tombent à faux, d'ailleurs, car l'analyse de Proust est assez pénétrante pour s'élever facilement du particulier à l'universel. Faire de Valéry un romantique qui s'ignore ou qu'on ignore est également partial. Mais, souhaiter que la littérature s'oriente vers un humanisme plus soucieux du fond que

de la forme, soit moins délibérément noire, est une attitude qui se justifie et qui, à l'heure actuelle, se charge de motifs profonds et divers que Benda n'approuverait d'ailleurs pas tous et qui nous pousse à délaisser pour un temps les angoisses de notre conscience malheureuse, parce qu'il y a danger de mort, et à éprouver des désirs simples et à les exprimer de façon plus accessible. Très significatif à ce point de vue le succès d'un roman comme *Pour qui sonne le glas,* qui satisfait aussi bien le grand public que les intellectuels heureux de jouir enfin d'une œuvre simplement grande et belle, et sans artifice.

C'est dans un autre ouvrage récent de Benda, *Exercice d'un enterré vif,* qu'on trouve la clé « personnelle » de *la France Byzantine.*

Ce livre n'est pas un journal (Benda hait ce genre à la mode ou il ne voit qu'exhibitionnisme moral et style informe). C'est un inventaire des caractéristiques de son esprit et de ses goûts. Ce pourrait être intolérable et si, au contraire, il s'en dégage un enseignement en quelque sorte exemplaire, cela est dû à l'accent de vérité, d'honnêteté intellectuelle et aussi de tension, de volonté d'ordre et de rigueur. Curieux effort pour faire rentrer l'introspection dans l'ordre rationnel. Benda y apparaît dans toute son exigence spirituelle, soucieux de tendre vers la seule vérité intellectuelle, prêt à sacrifier toute la littérature du monde à l'expression d'une vérité scientifique et toutes les productions de l'esprit elles-mêmes à la vérité morale. Il se définit comme le clerc qui se détache du contingent, du temporel, du singulier. Il est l'ascète volontaire capable de goûter les joies de la terre mais il refuse de se laisser séduire et leur préfère celles de l'esprit. Cet effort vers toujours plus de rigueur n'est pas une attitude, non plus que ce mépris de l'actuel, de la sensation. C'est la manifestation de son essence profonde, rare en notre époque de dispersion, de sensualisme et de mauvaise conscience. Attitude qui ne manque pas de grandeur, une grandeur à la fois têtue et hautaine. Fanatique défenseur de l'intelligence et des valeurs morales universelles, on a beau jeu de lui reprocher une certaine étroitesse intolérante qui en est la conséquence inévitable. L'idéal de vie qu'il décrit en fin d'ouvrage nous le définit bien : habiter une maison, loin de la ville, dans le silence, entouré de livres, absorbé par l'étude ; vie extérieurement monacale, intérieurement dépouillée et intense.

Enfin, dans *La Grande Epreuve des Démocraties,* Benda soutient sur le plan politique, des thèses analogues.

Sa fidélité aux principes démocratiques, son respect de l'individu, basé sur la conception universaliste de l'homme, se durcissent de la nécessité de défendre par la force ce qui est menacé par la force. Paradoxe que cet engagement pour défendre les valeurs essentielles de la part d'un esprit aussi dégagé du réel, de l'événement. Cette attitude peu fréquente chez les intellectuels purs, partisans de la tour d'ivoire, donne à la figure et à la philosophie de Benda une fermeté et une rigueur assez exceptionnelles.

Il n'a d'ailleurs certainement pas fini de nous heurter, de nous surprendre, de nous intéresser.

FRANCINE BERIS.

F. F., OU LE CRITIQUE, par Jean Paulhan (*Gallimard*).

A chaque génération artistique et littéraire, il y a un monsieur qui, délibérément, choisit de ne pas l'exprimer publiquement, comme les autres. Mais c'est lui qui mène l'époque, qui la dirige. Un coup de pouce par ici, trois phrases par là, sa silhouette à telle générale, à telle exposition, et son nom rarement sur la couverture des revues. Ainsi conduit-il son époque, de son fauteuil. de son jardin. Sur le moment, on ne s'en aperçoit pas toujours. mais après, quelquefois longtemps après on se rend compte qu'il fut indispensable. Paulhan découvre aujourd'hui la necessité de Fénéon, qui mena son époque, de Gauguin à Bonnard et du vers libre aux pages serrées de Proust. Félix Fénéon, avec son beau nom bien lavé, son nom de douceur et d'effacement distingué. Il était dans l'atelier de Seurat, dans celui de Monet. Il était derrière le corbillard du pauvre Laforgue. Il poussait le tricycle de Jarry. Il était aux mardis de Mallarmé. Partout rare, discret, vaguement apparent dans *la Vogue*, dans *la Revue Blanche*, avec sa précision et son humour de bonne éducation. Lucide, olympien et yankee, il a sû rendre des oracles sous couvert de compte-rendus. Et puis oublié, toujours présent, de son exquise présence ironique, et enfin quittant doucement la vie, et toujours présent encore. J'aime qu'une stèle à son goût — ce précieux livre bleu, tout éclairé d'images — celle de Jean Paulhan, marque cette sorte de reconnaissance émouvante que doivent beaucoup, que nous devons à F. F., et marque à la fois la réalité et le mythe de cet homme extraordinaire. « Nous n'avons peut-être eu en cent ans qu'un critique, dit Paulhan, et c'est Félix Fénéon ».

—PIERRE GUERRE.

VARIETES

LES MURS DE FRESNES, par HENRI CALET (*Editions des Quatre Vents*).

Je ne connais rien de plus bouleversant que ce petit volume à couverture de crépi, où Calet a réuni les précieux graffitis gravés dans les cellules de la prison de Fresnes pendant l'occupation. Ce qui touche le plus, c'est l'infinie simplicité de ce témoignage : des noms, des dates, des confessions, des adieux. Toujours reviennent les mêmes mots : arrêté le..., battu le..., parti pour l'Allemagne le..., condamné à mort. Jamais d'enflure, de faux pathétique. Pas une plainte. Un courage que ni la détention, ni les tortures n'ont pu vaincre. Tout au plus, parfois, une note de résignation grave : « Aujourd'hui, 18-6-44, c'est mon dernier dimanche sur la terre », ou « Boisson Roger, 26-3-44, marié depuis deux mois et être là ». Et ce F.T.P. de 18 ans qui décore les murs de sa cellule du plan de son appartement, et qui dessine en coupe la pièce principale, telle qu'il l'avait sans doute rêvée pour l'avenir. Car il est là, dans un fauteuil, et, en face de lui, une femme, celle que dans une autre inscription il appelle Rolande mon seul amour. Aura-t-il revu Rolande ?

L'apport des aviateurs alliés n'est pas mince. Ils pensent à leur pays, Iowa, Michigan ou Missouri, ils sont pleins de confiance, ils n'ont pas perdu leur humour : « S'ils enlevaient la vermine de la soupe, on mourrait tous de faim, on dessècherait, on s'envolerait par la fenêtre » — et cet autre : « Avez-vous un ventre affamé ? Avez-vous faim d'une cigarette ? Oubliez-le. Tout cela fait parti du jeu... » Un jeu, oui, mais dont beaucoup ne sont pas revenus.

Calet s'est contenté de cerner la nudité de ces phrases d'un commentaire très sobre, de choisir quelques photographies qui, mieux que la littérature, évoquent le tragique décor. Et il conclut de la seule conclusion possible :

« N'oubliez pas leur souvenir ».

J. L.

NOTES

MEMENTO DES REVUES

Europe, la revue au beau titre, reparaît. Elle s'était tue en 1939 — en même temps que l'Europe — après avoir, et pour avoir protesté, en termes qui convenaient, contre l'imposture de Munich. Elle reparaît, dirigée par les mêmes hommes qui, à ce moment où il fallait prendre parti pour l'homme, ont eu raison : Cassou, Aragon, Jean-Richard Bloch, Aveline, Martin-Chauffier, etc... Sa présence permettra sans doute un reclassement des revues.

Le premier numéro de la nouvelle série, nous l'espérions tel : autant la qualité des textes que l'esprit qui les anime (et leur agencement, leur portée). Il est rare de voir un numéro de revue aussi bien « centré ». Celui-ci : sur le souvenir vivant. Pages du journal de Romain Rolland, poèmes de Pierre Unik, mort en captivité, essai de Georges Friedmann sur Maurice Halbwachs, mort à Büchenwald. La nouvelle de Pierre Courtade est naturellement excellente. Mais il faut lire les poèmes de Guillevic, *Charniers*, peut-être les plus beaux qu'il ait écrit (et que Julien Benda convienne qu'une telle sobriété de langage, une telle discrétion, un pareil tact à nous plonger dans ce que le crime a de plus ignoble et l'horreur de plus suintant — une telle maîtrise à nous faire voir, respirer et comprendre, ne sont pas le fait d'un byzantin ou d'un barbare). Aragon tient dans *Europe*, la chronique poétique, Nerval, Reverdy. On devine avec quelle allégresse de langage.

Les deux premiers numéros de la *Revue Internationale* abordent les problèmes essentiels de notre temps avec lucidité et franchise. Examen critique. Critique qui veut être constructive. Dans une remarquable relation sur l'*Univers concentrationnaire*, David Rousset, témoin véridique, rappelle ce que furent les derniers moments de Benjamin Crémieux. Poèmes de Ady, traduits par Armand Robin.

Les Temps Modernes sont encore une nouvelle revue. Les textes à retenir, à discuter, qui passionnent, n'y manquent pas. Essais de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, maîtrise dialectique. Nouvelles de Nathalie Moffat, Violette Leduc. Ce qui manque : probablement la poésie.

Si nous passons sinon du grave au doux, du moins du sévère au plaisant, (j'entends bien : qui songe à plaire), *Variété* et *Les Cahiers de la Loggia* nous attendent, avec leur bel équilibre typographique, à côté de leurs aînées : *L'Arbalète, La Table Ronde, Formes et Couleurs*. Beauté mon beau souci,

ou luxe, calme et volupté. La volonté d'organiser de parfaits ensembles typographiques, ornés de hors-textes, de Fautrier, Villon, etc., est déjà un enrichissement.

Variété et *Les Cahiers de la Loggia* gardent chacune leur visage particulier, la première davantage axée vers l'actuel. Dans *Variété :* Valéry, l'essai de Jean Paulhan sur Fautrier, les poèmes de Prévert, Verdet, les chroniques. Dans *Les Cahiers de la Loggia :* poèmes de Lorca traduits par Félix Gattegno et de Maïakovski, traduits par Gabriel Arout. Poèmes de Camille Bourniquel.

Solstice N° 1 : Ensemble intéressant, bien qu'inégal. Mais la vie ne manque jamais. A détacher le poème de Miguel Hernandez et surtout la nouvelle assez étonnante, de Scutenaire, *Le Désert.*

Le plus important des textes publiés dans les derniers numéros de *Fontaine,* est évidemment *Poésie ininterrompue,* que Paul Eluard vient de faire paraître en volume. Poème qui n'a pas fini de nous étonner en surgissant en nous perpétuellement. Lettres de Mérimée à Stendhal : giboyeuses.

Confluences. Les *Maximes* de Saint-Just et leur présentation, par Jean Cassou. Beau poème de Michaux. Les chroniques. En texte liminaire, *Parti-pris,* signé G. P. précise la position intellectuelle de la revue : « *Nous devons décider de notre action : nous ne pouvons pas décider de notre art.* » On peut souscrire à une telle formule.

Les Lettres (4e cahier). Le souci poétique y est toujours visible, bien que peut-être, un peu trop expressément « poétique. » Beaucoup d'unité. Un son de voix authentique. Jules Monnerot, Marcel Bealu, Paul Arnold. Poèmes de Reverdy et de Robert Delahaye.

L'Eternelle Revue est sans doute la plus passionnante des revues actuelles. Jaillissements, éclats, multitude, pétarades de poésie. Un creuset, dix mille gouttes. Un mélange : une seule vie. On y trouve tout et toute la poésie d'aujourd'hui ainsi que celle d'après-demain et pas mal de recoins, restés jusqu'ici poussiéreux, de celle d'avant-hier Accueillante aux jeunes comme aucune autre et jalonnée des témoignages uniques de ceux qui sont morts trop tôt. (Roger-Paul Bernard, Serge Meyer).

Poésie 46,

> *Ne te semble-t-il pas, disons, que chaque année*
> *Dont sur ton front renaît la grâce spontanée...*

Un numéro de *Poésie* tel que je les aime, alerte et plein de surprises, succulent, Gabriela Mistral, Paul Eluard, Ventura Garcia Calderon. Les poèmes de Soupault, de Guy Mercier et ceux d'Ilaric Voronca dont la voix n'a jamais été plus généreuse. (Parfois le Milosz des Symphonies revit en Voronca).

J. T.

P. S. — Nous saluons la reparution de *Marsyas* et nous reparlerons prochainement de cette courageuse revue que Sully-André Peyre fait vivre dans la garrigue et dans les vignes.

LA PEINTURE

JEAN COUTY

chez Katia Granoff

J'ai vu Jean Couty peindre. Il avait, pour une fois, abandonné ses moines, ses religieuses, ses évêques missionnaires et ses pauvres. Mais il ne se doutait pas qu'il avait changé d'étage. Comment l'aurait-il su ? C'est moi qui me trompais, je le compris en voyant se former sur la toile un visage à ma ressemblance, dont l'expression n'était point celle où je me fusse le plus communément reconnu.

Non certes qu'elle me soit étrangère. Un vrai peintre ne trahit pas, n'invente pas ; il cherche, décèle, reconnaît, et, autant que votre ressemblance, peint la sienne, qui marque sa préférence, et le choix qu'il a fait en vous de ce qu'il juge convenable d'accueillir en son univers. Il arrive que cette trouvaille soit pour le modèle une surprise, voire une gêne, et qu'il se sente confus, ou vexé, ou déconcerté que l'atelier se transforme en chambre des « aveux spontanés » que le chevalet lui arrache. Il n'arrive jamais qu'il y voie une erreur.

Sans création d'univers, pas de peintre, pas d'artiste. Il y a un univers Couty où une pomme ressemble plus à une religieuse en prières qu'à une pomme de Cézanne ; bien davantage, heureusement, où la religieuse ressemble plus à une pomme qu'à la Sainte Thérèse en extase du Bernin. Où tous les êtres et les choses qui le peuplent ont entre eux un air de famille, une chair de la même pâte, une même âme révélée, à la fois réduite à ce qui, pour Couty, est l'essentiel, et exaltée et purifiée jusqu'à ce que l'essentiel atteigne au plein dépouillement. Complices, non certes d'un secret ; bien au contraire, d'un aveu, plutôt encore d'un témoignage qui s'achève en prière. La prière des pauvres, celle des miséreux, celle surtout des pauvres en esprit.

Ces êtres-là, non point éthérés, mais bien établis dans leur chair par une faim forte et drue, et que la spiritualité imprègne et baigne sans les exténuer, ne pourraient vivre dans un autre décor que celui des passages de Couty. Je n'entends pas nécessairement cette Saône, ses rives, ses gares d'eau et son horizon de collines : mais les couleurs, la matière, l'air sur les eaux et dans le ciel. Car Couty est peintre, et c'est avec les moyens de la peinture, avec des couleurs et des formes qu'il exprime son univers ; non point avec des intentions. Nul art n'est moins intellectuel, moins concerté. S'il jette une tache de blanc, ce n'est pas par une arrière-pensée métaphysique, c'est parce qu'il sait le prix de la lumière et le contraste de son éclat ; il centre, il équilibre, il illumine. Il a d'abord des yeux pour voir, et des mains pour montrer.

L'intellectuel, le spirituel, le métaphysique sont au départ, et à l'arrivée. Un peintre qui peint ce qu'il voit fait la liaison entre l'esprit où se forment la louange et l'invocation et le ciel où elles s'achèvent. L'univers de Couty est concret, charnel, terrestre : tel celui du bon Dieu. Et, tel aussi, éclairé par la grâce, plein de sens, et signifiant, par une coulée naturelle et comme innocente. Couty peint comme un arbre fleurit. Mais, avant l'arbre, il y avait la connaissance : et la fleur parfume l'autel.

C'est pourquoi il est *vrai*.

LOUIS MARTIN-CHAUFFIER.

Jean Couty a récemment exposé une toile très remarquée à la Galerie Jouvène, rue Paradis, lors de l'Exposition des peintres lyonnais.

●

VERS UNE ÈRE ATOMIQUE

Conférence de F. LE LIONNAIS

Nous devons à M. Le Lionnais des moments précieux, une heure de grâce dans l'enfer des prévisions sinistres qui nous accablent. Nous lui devons d'imaginer le futur âge atomique non comme la fin d'un monde en sursis, mais comme le monde tel que notre enfance émerveillée le rêvait d'après Jules Verne et Wells. M. Le Lionnais nous a fait revivre ces miraculeuses minutes de l'enfance où tout est possible. Et puisqu'il nous le dit, avec la foi des savants qui est si proche de celle des enfants, nous voulons croire qu'un tel monde est possible.

Il nous a d'abord donné des explications précises, substantielles et claires sur la composition de l'atome, les premiers essais de désintégration du noyau, et les méthodes actuelles.

Dans une deuxième partie qui faisait le fond de sa conférence, il exposa les extraordinaires possibilités d'application de l'énergie atomique. Nous lui sommes reconnaissants d'avoir passé sous silence la bombe atomique : notre masochisme ne s'y complaît que trop volontiers. Mais il s'est étendu sur la réduction presque totale du travail humain, sur la prolongation de la vie humaine, sur la possibilité d'adoucir les climats par la fusion des pôles, de supprimer la fatigue par la réduction de la pesanteur et ce, en agissant tout simplement sur la vitesse de rotation de la terre, et enfin, sur les réalisations imminentes de l'astronautique ou plus simplement des voyages dans la lune.

Nous écoutions, partagés entre l'euphorie et le scepticisme, mais désireux de croire, heureux d'imaginer enfin un monde fait pour l'homme et si différent du nôtre.

FRANCINE BERIS.

ÉCHOS

M. Milliex, secrétaire général de l'Institut Français d'Athènes, de passage en France (3, rue de l'Odéon, Paris 6e), nous prie de communiquer qu'il sollicite le concours de nos lecteurs, pour la préparation d'un livre d'or d'hommages français à la Grèce auquel il travaille en ce moment, en l'honneur de ce peuple grec qui n'a pas cessé, pendant les années sombres, de manifester à l'égard de la France la plus bouleversante fidélité et qui souffrit tant, en 1940, de ne pas entendre la voix encourageante du peuple aîné, son entraîneur traditionnel sur les routes de la liberté.

A ce projet, deux sortes de concours peuvent être apportés :

1) Déclarations autographes ou contributions artistiques, à titre de témoignages rétrospectifs personnels pour la Grèce héroïque et douloureuse des années 40-44.

2) Collecte de souvenirs de manifestations françaises spontanées datant de 1940 et des années suivantes comme :

— Notes de journaux personnels provoqués par l'attitude de la Grèce ;

— Poèmes et proses, même modestes, inspirés par son courage et ses malheurs ;

— Propos entendus alors et retenus ; plaisanteries, bonnes histoires satiriques circulant en France lors de la guerre gréco-italienne ;

— Gestes symboliques — officieux ou clandestins — d'admiration et de sympathie à l'égard de la Grèce, articles de la presse clandestine consacrés à la résistance et aux souffrances du peuple grec, etc., etc.

M. Milliex remercie d'avance toutes les personnes qui l'aideront à réunir un riche hommage qui ira consoler le peuple grec de tant d'années d'isolement spirituel et le réconforter dans les difficultés de sa reconstruction.

●

Les « *Cahiers du Sud* » sont heureux d'adresser leurs félicitations à Georges Bernanos et Jacques Maritain, nouvellement promus dans l'ordre de la Légion d'Honneur. La haute distinction qui échoit à ces deux écrivains est un hommage mérité à leur talent et à leur grande conscience.

●

Samedi 9 mars, l'Académie de Marseille recevait, comme membre de sa classe des Lettres, M. Henry Harrel-Courtès. Le nouvel élu traça, de son prédécesseur, le docteur Louis Porcheron, un portrait nuancé et plein de subtils aperçus sur le voyage, sur l'humanisme, sur l'esprit méditerranéen, ce qui lui permit de faire une incursion poussée dans l'œuvre de Marcel Brion. Dans sa réponse, M. Léon Bancal évoqua, avec cette liberté et cet humour qui marquent un retour aux véritables traditions académiques, les qualités de l'œuvre littéraire et philosophique du récipiendaire.

Nous nous joignons aux nombreux amis de M. Harrel-Courtès pour lui adresser nos félicitations.

LES CONFÉRENCES

Le 27 janvier dernier, Roger Milliex, secrétaire général de l'Institut Français d'Athènes, a donné à Marseille, sous les auspices de l'Union Hellénique de notre ville, une conférence sur « *Le Prestige de la France en Grèce, de* 1940 *à* 1945 ».

Au cours de cet exposé nourri d'émouvantes précisions sur la vigilance du peuple grec à l'égard de la France malheureuse et de la France ressuscitée, Roger Milliex a cité, en traduction, quelques témoignages poétiques de cette mystique passion francophile. Notre ami conclut sa conférence par la lecture d'un poème écrit directement en français par un jeune professeur grec, M. Demètre Thividopoulos, collaborateur de l'École annexée à l'Institut Français d'Athènes.

Citons-en quelques vers :

Coïncidence de la chevalerie et du tocsin
Fileuse obstinée de l'humaine aventure
Tu émerges de l'épreuve lustrale
Ourlée de flamme

....

Songe que jamais nation n'eut tant de spectateurs.

•

In Memoriam Pierre MOUREN

Dimanche 17 février, a été posée une plaque commémorative sur la maison qu'habitait Pierre Mouren, fils de notre ami Gaston Mouren, lors de son arrestation par la Gestapo. On sait que cet héroïque garçon de dix-sept ans, après avoir gardé l'attitude la plus courageuse, subi la question et s'être tu, sauvant ainsi tous ses amis, a succombé en Allemagne, en mars 1945, à Dachau, à une attaque de typhus.

Une foule nombreuse se pressait dans la rue Terrusse pour écouter les allocutions de MM. Raymond et Becker, compagnons de captivité de Pierre Mouren ; souvenirs dits d'une voix sourde dans le silence de la rue, ces propos simples émurent profondément l'assistance dont beaucoup pleuraient.

Nous exprimons le vœu qu'on donne à la Rue de la Roseraie, à Endoume, où le jeune héros vit le jour, le nom de Pierre Mouren, pour perpétuer son sacrifice.

•

La Revue Musicale. — On annonce la réapparition de notre confrère, la *Revue Musicale,* qui faisait autorité dans le monde des musiciens et retrouve sa place après six ans d'absence dans le concert des Revues.

REALISATIONS URGENTES A MARSEILLE

LE VIEUX-PORT

Un important concours national d'urbanisme a permis à deux équipes marseillaises, sur trois concurrents primés (1) de concentrer l'attention de leurs concitoyens sur le proche destin du Vieux-Port. L'exposition est close. Il eut fallu donner aux beaux projets retenus, toute la publicité désirable : on ne l'a pas fait.

La première remarque à en dégager est que les solutions vivantes émanent de fils de la cité. Le terroir inspire. Bonne leçon pour les maires chez qui trop de prudence n'annihile pas le goût d'agir ; ils n'ont, pour semer, qu'à prendre la graine autour d'eux.

Ils peuvent aussi puiser dans certaines archives, et notamment dans les cartons des *Cahiers du Sud*. Il y a treize ans, en décembre 1933, notre revue publiait : « Visage futur du Vieux-Port » et, peu à peu, dans les mois qui suivirent, nous dessinions les images de *Marseille Métropole*. Le programme du concours de 1946 a l'air calqué sur nos textes. Il répète après nous : « Il s'agit donc de créer pour Marseille, une grande œuvre digne de son histoire, de sa prospérité commerciale exceptionnelle, qui lui consacrera définitivement le titre de Capitale de la Méditerranée ».

Le vandalisme allemand a sévi durement sur le Vieux-Port, en février 1943. Les obus d'août 1944 ont largement balafré le fort Saint-Jean. Le Pont-Transbordeur, infirme de guerre, a disparu. Notre ville fut ici blessée au cœur. Elle n'en guérira pas avec de pauvres remèdes, par des retapages ou des édifications hâtives, encore moins par l'abandon de ses plaies béantes, comme les terrains de la bourse, qui suppurent depuis vingt ans.

Reste un seul moyen : Il est donné par ces projets : de ce foyer meurtri, faire un centre radieux. Le Vieux-Port est la plus vaste et la plus abritée de nos calanques. Il faut accuser le modelé de cet amphithéâtre. Eclatant de vie en plein jour, il doit s'illuminer la nuit. Ses abords immédiats doivent s'y refléter comme un théâtre de clartés. Les monuments qui le borderont devront être nobles, à portiques et arcades, jouer avec l'air et la lumière, encore plus qu'ailleurs. Les expropriés devront y retrouver un logis. Mais, de grâce ! puisqu'on est en veine de justice, qu'on rende aussi tout le Vieux-Port à Marseille.

Pour protéger la ville ou la mater, on a construit deux forts qui étranglent l'entrée du Lacydon. Leur aspect est imposant, leurs murs magnifiques, mais ils sont sans valeur militaire et bouchent toute expansion de vie urbaine. Autour d'eux, cristallise sans espoir un territoire fait d'ouvrages démodés ou de terrains vagues — que seuls hantent les génies de la guerre, en uniformes surannés. Mars ici règne, et farouchement conserve de précieux hectares aérés et ensoleillés : les plus beaux qui soient pour l'habitation.

Pourquoi l'armée garde-t-elle ces terrains qu'elle occupe sans utilité ? Le peuple aspire à y résider ; la ville en a besoin. Il est temps qu'elle les récupère.

Ces ouvrages militaires sont des vestiges de l'histoire qui ne répondent plus à rien. A conserver comme témoins du passé, dans un ensemble de terrasses

---

Ces deux équipes sont : l'une, celle qui se groupe autour de M. Gaston Castel, l'autre, celle de MM. Crozet et David. Le lauréat parisien, de grande réputation, M. Tournon, est aussi natif de Marseille.

et de jardins. Les casernes d'Aurelles et Audéoud elles-mêmes ont cessé de remplir leur destination depuis que preuve est faite qu'une caserne doit être un vaste garage. L'armée qui a vaincu est faite de chauffeurs ; l'auto règle l'issue des combats, et celui qui la monte tient plus souvent le volant qu'un fusil — il revêt non pas l'uniforme, mais une combinaison, et campe en des camps immenses extra-muros, comme cela se voit à Calas. Finis les dépôts citadins ! Voit-on maintenant une caserne sur la Concorde ou à l'Opéra ? Eh bien, il est aussi extravagant de penser qu'elle puisse être au cœur de Marseille.

Imaginons donc qu'elles soient désaffectées, que l'armée se rende à l'évidence, cède la place au civil, ce qui montrera son désir de seconder les vraies forces de renaissance. Que pourrons-nous voir ?

Un fort Saint-Jean devenu la cité des pêcheurs, avec sa cour intérieure entourée de portiques et ouverte désormais sur le quai, avec sa tour majestueuse comme un beffroi, un pont suspendu, reliant ses terrasses à l'église Saint-Laurent ; une cité des pêcheurs, avec son mouvement de mareyeurs et de poissonnières, sa couleur si belle que lui donnent la vie de la mer, le bruit de la criée au poisson, les filets pendus aux balcons, ruisselants encore de la pêche, et cette grisante odeur de marée.

En face, le fort Saint-Nicolas, relié aussi au quai par un pont de pierre au niveau du Pharo, abrite de beaux hôtels conçus comme les Transats du Maghreb ou les marhaba de Meknès et d'Agadir. Je les vois ouverts en plein sur la rade, et descendant vers l'eau par des degrés, comme à Venise. Ils retiennent des gens heureux rentrés de lointaines contrées, vieux combattants, coloniaux, touristes ; ils sont le siège de réunions, de clubs, de sports nautiques.

Tout au-dessus, sur les dernières rampes du Fort Saint-Nicolas, le monument de la Marseillaise, emblême des combats pour la libération, évoque sur notre acropole le destin d'un peuple libre.

Prolongeons notre coup d'œil. Tous les terrains vagues au pied du fort sont maintenant aménagés en parcs et les immeubles qui les bordent, solidement construits, le dos au mistral, s'ouvrent sur le midi lumineux. Des pelouses, des lawn-tennis, des piscines accueillent la jeunesse heureuse qui vit les membres nus, hâlés par le soleil et le sel.

Où sont les casernes, triste séjour ? A leur place s'élèvent des édifices clairs, d'où s'échappent des éclats de rire et des bribes de radio. Les cours, mal empierrées, sont devenues des squares spacieux entourés d'arcades, où les magasins alignent leurs vitrines luxueuses. Les espaces mornes, les bâtiments rigides ont été « démobilisés » comme les hommes et renaissent aux joies de la paix. C'est le cœur même de la ville qui vient battre ici plus largement. Il accueille sinistrés et évacués dans un quartier reconquis, rénové.

L'armée, elle, n'a rien perdu. Elle retrouve sa force dans des conceptions nouvelles. Elle a abandonné, symbole des âges révolus, les vieux bâtiments désuets où l'on ne voyait d'elle qu'un visage taciturne, pour s'épanouir en de vastes parcs périphériques, évoluer à l'aise sur les routes et les grands espaces nus.

Puissent les autorités nous entendre et doter la ville de ces terrains. C'est le don le plus beau de joyeuse renaissance qu'elles puissent faire à Marseille. Songez-y ! Si on pouvait, dans le thorax d'un poitrinaire, mettre un poumon neuf !

Et l'urbaniste exultera, ayant défini la place de chacun, créé des possibilités nouvelles, relogé des sans-abri, rendu le sourire aux mères et la confiance à tous — enfin, ayant transformé par le travail le franc-papier en franc-or, effacé par des œuvres de paix les sombres crimes de la guerre.

J. B.



EN LISANT MONTAIGNE

Quelcun, feuilletant l'autre jour mes tablettes trouva un mémoire de quelque chose que je voulais être faite après ma mort. Je lui dy, comme il est vrai que n'étant qu'à une lieuë de ma maison et saín et gaillard je m'estoy hasté de l'escrire là pour ne m'asseurer point d'arriver jusques chez moi. Il faut estre tousjours boté et prest à partir.

Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent ; de mort nulle nouvelles. Tout cela est beau, mais aussi quand elle arrive ou à eux, ou à leurs femmes, enfants et amis, les surprenant à l'improveu et au découvert. Quels tourmens, quels cris, quelle rage ! et quel désespoir les accable ! Vites vous jamais rien si rabaissé, si changé, si confus ? Il y faut prouvoir de meilleure heure.

MONTAIGNE. — Livre I, Ch. XX

SOCIETE NATIONALE DES CHEMINS DE FER

La S.N.C.F. a l'honneur d'informer sa clientèle, qu'à partir du 18 MARS, les trains ci-après seront mis en marche, tous les jours, entre MARSEILLE et MARTIGUES-CARONTE, et vice-versa :

Train 3640 voyageurs omnibus :
Marseille, départ 6 h. 05 — Martigues, arrivée 7 h. 33

Train MCM marchandises-voyageurs :
Martigues, départ 8 h. 55 — Marseille, arrivée 11 h. 11

Train MMC marchandises-voyageurs :
Marseille, départ 15 h. 30 — Martigues, arrivée 17 h. 33

Train 3657 voyageurs omnibus :
Martigues, départ 18 h. 25 — Marseille, arrivée 20 h. 00

Les trains 976 « Marseille-Cavaillon » — 983 « Cavaillon-Marseille » — 340 « Toulon-Marseille », et 377 « Marseille-Toulon », qui n'avaient pas lieu le dimanche, seront mis en marche tous les jours.

Les trains 59 et 60 seront dédoublés dans les conditions ci-après :

Train 59 de Paris à Nice, les lundis, mercredis et vendredis au départ de PARIS.

Train 60 de Nice à Paris, les mercredis, vendredis et dimanches au départ de NICE.

Le Prs resp. : JEAN BALLARD — Imp. de la Sté *du Petit Marseillais*

L'ARCHE

SOMMAIRE

DOCUMENT

CHRONIQUES

NOTES

Février 1946 **13** Edition de Paris

A NOS LECTEURS

L'accroissement des frais d'édition nous oblige à élever le prix de l'abonnement comme nous avons dû le faire déjà pour celui du numéro, et à nous aligner — ou presque — sur ceux de nos confrères.

Le prix de l'exemplaire reste donc **50 francs.**
(Etranger, **60 francs**).

Celui de l'abonnement est fixé à :
France et colonies, un an : 6 numéros .... **260 francs**
Etranger » » » .... **350 francs**

Tout abonnement encaissé par nos soins sera majoré de 15 frs pour frais de recouvrement.

Nos abonnés, en nous informant de leur changement d'adresse, sont priés de joindre à leur lettre la somme de 3 francs.

Numéro spécial PAUL VALÉRY VIVANT. — Le long retard entraîné dans notre publication, du fait de la grève des imprimeries de labeur, nous a incité à comprendre, dans l'abonnement pour l'année 1946, le numéro spécial **Paul Valéry Vivant.** Ce volume qui comportera, rappelons le, environ 400 pages, comptera pour trois numéros courants. Nos abonnés comprendront, nous en sommes certains, que cette décision nous a été dictée par le souci de ne leur faire subir aucun préjudice, à la suite d'événements que nous ne pouvons que regretter.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

à retourner à la Direction de la Revue :
10, Cours du Vieux-Port, Marseille

Veuillez m'inscrire pour _____ abonnement à six numéros des CAHIERS DU SUD, à partir du N°

Je vous adresse la somme de 260 francs par abonnement, soit Frs : _____
_____ (Chèque, mandat-carte, virement postal).

Nom ____________________

Adresse (très lisible) ____________________

Le ____________________ *194*

Signature :

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. D. 53-62 C. C. P. Marseille 137-45

●

CAHIERS DU SUD

TOME XXIV — 1er SEMESTRE 1946

33me Année N° 275

SOMMAIRE

●

LAUTREAMONT N'A PAS CENT ANS

SOUVENIR DE PIERRE SIRE

CHRONIQUES

LES LIVRES

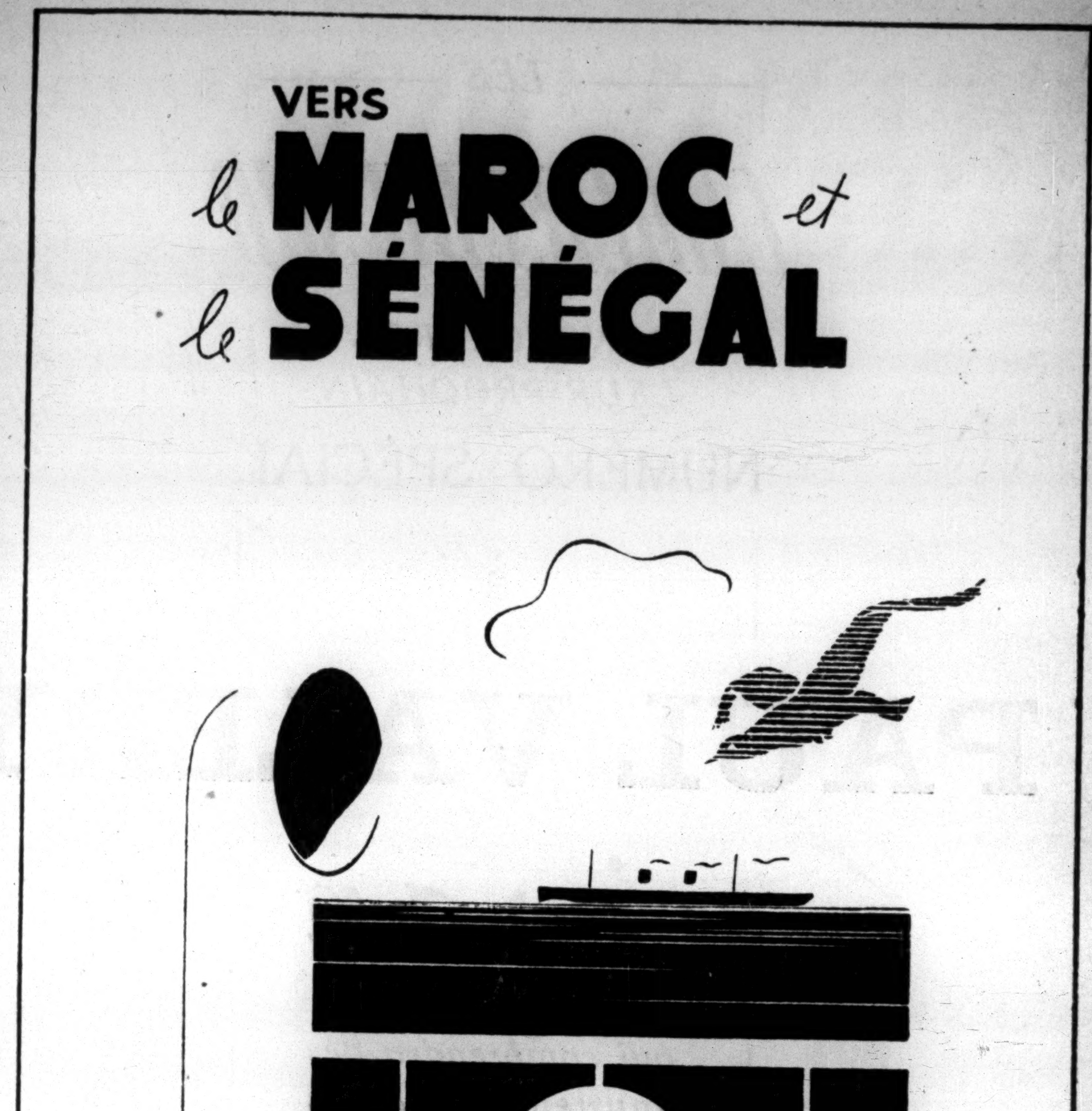
Poésie :

Le Roman :

Les Essais :

Variétés :

Notes :


VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90, Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette
J. TONELLI